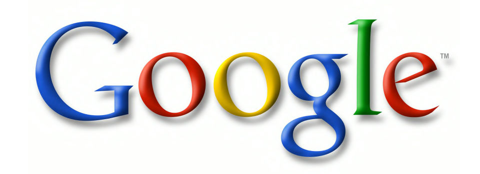








Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Vierter Jahrgang

Preis 12 Mark.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1888.

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

II. Kritiken und Referate.

III. Notizen.

IV. Musikalische Bibliographie.

V. Namen- und Sachregister.

Der Liederkodex von Montpellier.

Eine kritische Studie

von

Oswald Koller.

I.

Die Publikation des Liederkodex H 196 aus dem Archive der medicinischen Fakultät zu Montpellier durch Coussemaker[1] ist eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte. Denn während man bisher zur Erläuterung der oft dunklen Theorien der Musikschriftsteller des XII. und XIII. Jahrhunderts lediglich auf die unzulänglichen Bruchstücke angewiesen war, die sich in diesen Traktaten zerstreut finden, sind hier zum ersten Mal vollständige Kompositionen geboten, aus denen man ganz andere Anschauungen und Belehrungen über den Stand der musikalischen Kunst jener Jahrhunderte gewinnen kann. Leider entspricht die Coussemaker'sche Ausgabe nicht den Anforderungen, die man an einen kritisch gereinigten Text zu stellen berechtigt ist; und auch die vorangehende Abhandlung stellt Behauptungen auf und geht von Voraussetzungen aus, deren Richtigkeit nicht so ohne Weiteres auf Treu und Glauben angenommen werden kann.

Wie leichtfertig Coussemaker selbst bei leicht festzustellenden Thatsachen verfährt, zeigt der Umstand, daß er nicht einmal die Zahl der im Kodex enthaltenen Kompositionen zu bestimmen im Stande ist. Nach pag. VIII und pag. 4 enthält der Kodex im Ganzen 340 Stücke; damit stimmt aber weder die pag. 10—12 enthaltene Beschreibung des Kodex, noch der pag. 244—256 gegebene Index. Nach pag. 10—12 ist die Summe der in den einzelnen Fascikeln enthaltenen Stücke 358, der Index zählt 339 Nummern auf;

---

[1] *L'art harmonique aux XIIᵉ et XIIIᵉ siècles. Par E. de Coussemaker. Paris 1865.*

und theilt man nach den pag. 10—12 gemachten Angaben im Index die einzelnen Fascikel ab, so ergeben sich folgende bemerkenswerthe Differenzen:

	Nach der Inhaltsübersicht pag. 10—12 enthält:	Nach dem Index pag. 244—256 enthält:
Der I. Fasc.	17 Stücke, und zwar 15 dreistimmige, 2 vierstimmige.	16 Stücke, und zwar 15 dreistimmige, 1 vierstimmiges.
» II. »	17 Stücke.	17 Stücke.
» III. »	13 Stücke.	13 Stücke.
» IV. »	22 Stücke.	22 Stücke.
» V. »	110 Stücke, und zwar 1 *In seculum* und 109 dreistimmige.	105 Stücke, und zwar 1 *In seculum* und 104 dreistimmige.
» VI. »	75 Stücke.	75 Stücke.
» VII. »	61 Stücke, und zwar 48 mit französischem, 7 mit lateinischem, 6 mit französischem und lateinischem Texte.	48 Stücke, und zwar 35 mit französischem, 9 mit lateinischem und 4 mit lateinischem und französischem Texte.
» VIII. »	43 Stücke, und zwar 1 *Deus in adjutorium*, 21 mit französischem, 16 mit lateinischem, 5 mit gemischtem Texte.	43 Stücke, und zwar 1 *Deus in adjutorium*, 22 mit französischem, 15 mit lateinischem, 5 mit gemischtem Texte.
Zusammen	358 Stücke.	339 Stücke.

Die Differenz wird dadurch theilweise behoben, daß nach pag. 149 und 189 das zweite Stück des ersten Fascikels, *Ja n'aimerai*, zweimal vorhanden ist, und zwar das eine Mal in Longen und Breven, das andere Mal in Breven und Semibreven notiert; im Index ist es nur einmal angeführt. Dadurch erhält der erste Fascikel wirklich 17 Stücke, darunter zwei vierstimmige, und als richtige Zahl der vorhandenen Kompositionen erscheint 340.

Auch zwischen der Wiedergabe der Facsimiles und der Übertragung in moderne Notenschrift bestehen ungelöste Widersprüche. So löst Coussemaker in einem und demselben Stück, dem Discantus von Nr. V, ein und dieselbe Notengruppe viermal auf eine und drei-

mal auf eine ganz andere Weise auf, ohne daß in den Anmerkungen pag. 274, 275 eine Rechtfertigung dieser Verschiedenheit enthalten wäre. Ganz unmöglich ist die in eben demselben Stück vorkommende Übertragung der auf die Textstelle *dum litteram regis* fallenden Noten. Auch sonst bringt der Herausgeber Konjekturen an, die durch nichts gerechtfertigt sind, so z. B. im Tenor von Nr. IV, Takt 2 und 36, ebendaselbst im Triplum im siebentletzten Takt[1].

Auch mit den Schlüsseln nimmt es Coussemaker nicht genau. Mitunter ist eine Veränderung derselben aus harmonischen Gründen gerechtfertigt, wie in Nr. XI Triplum Takt 54—58, wo er statt des Mezzosopranschlüssels den Altschlüssel ansetzt. Ein andermal aber, z. B. Nr. L Takt 9—12 setzt er den Tenor eine Terz tiefer, wodurch gar nichts für die Besserung gewonnen wird. Ja er setzt sogar Noten hinzu, die gar nicht im Originale stehen, so in Nr. XXVIII die letzte Note des Tenors, in Nr. XXXIX die vier ersten Noten des Tenors, und in Nr. XL füllt er sogar die letzten vier Takte des Discantus durch eine Komposition eigener Erfindung aus, alles ohne ein Wort der Rechtfertigung. Da schließlich die Facsimiles selbst Ungenauigkeiten enthalten, wie Verwechslungen von *Brevis* und *Longa*, mangelnde Anfangsstriche bei den Ligaturen, Willkürlichkeiten in der Zahl der Spatien, durch welche ein Pausezeichen geht; diese Irrthümer aber weder im Texte, noch in den Anmerkungen, noch im Druckfehlerverzeichniß besprochen erscheinen: so bietet der Zustand des Textes einen beunruhigenden Anblick der Unsicherheit, da nirgends klar ist, ob man eine der Besserung bedürftige Stelle auf Rechnung des Manuskriptes, des Abschreibers oder des Druckers setzen soll.

Nicht minder bequem macht es sich Coussemaker bei der Bestimmung der Autoren. Er geht von dem Grundsatze aus, daß, wenn der Text eines Liedes von einem namentlich bekannten Autor herrührt, ihm ohne Weiteres auch die mehrstimmige Komposition dieses Textes zuzuschreiben sei. Dasselbe Princip wendet er auch auf die Theoretiker an und schließt aus dem Umstande, daß sich in irgend einem Traktate ein Stück aus dem Kodex von Montpellier citiert findet, daß der Autor des Traktates auch der Komponist des darin angeführten Beispieles sein müsse. Als ob ein Autor nur seine eigenen Werke citieren dürfte! Dabei passiert es ihm jedoch, daß z. B.

[1] Auch Adler weist in dieser Zeitschrift II, 294, 296 auf die ungenauen Übertragungen Coussemaker's hin.

Nr. VIII { *O Maria virgo davidica*
O Maria maris stella
Veritatem

von der *Discantus positio vulgaris*, von Aristoteles, Petrus Picardus und Franco,

Nr. IX { *Povre secors*
Gaude chorus
Angelus

von der *Discantus positio vulgaris*, von Garlandia, Petrus Picardus, Aristoteles, dem Anonymus secundus und Franco,

Nr. XLV { *Ja n'aimerai*
In seculum

vom Anonymus quartus, Odington, Petrus Picardus und Franco citiert werden. In den meisten Fällen ist seine Entscheidung willkürlich, und wo eine Entscheidung unmöglich wird, weiß er sich nicht anders zu helfen, als durch die köstliche Bemerkung pag. 179 über den Anonymus von St. Dié. Jedenfalls geht aus den vorgelegten Proben hervor, daß Coussemaker's Werk mit großer Vorsicht zu benutzen ist, und daß, bevor man gesicherte Resultate für die Musikwissenschaft daraus zu ziehen wagt, der Inhalt des Kodex einer ernstlichen Prüfung zu unterziehen ist.

Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, besser begründete Folgerungen aus dem von Coussemaker dargebotenen Material zu ziehen.

II.

Die Beschreibung des Kodex ist ungenau, wenngleich immerhin derart, daß man sich ein leidliches Bild davon zu entwerfen im Stande ist. Nach pag. 10—12 besteht der Kodex aus acht »Fascikeln«; ob das nur Kapitelabtheilungen des Buches oder wirkliche Lagen sind, ist nirgends gesagt. Bezüglich der Abgrenzung der Fascikel ist ein Zweifel nur zwischen dem fünften und sechsten möglich. Der Fascikel V schließt nach Coussemaker auf Fol. 228 a, der sechste beginnt auf Fol. 231 b. Nachdem nun eine Lage weder auf der ersten Seite eines Blattes aufhören, noch auf der zweiten Seite eines Blattes beginnen kann, so soll wohl darunter zu verstehen sein, daß der Text auf Fol. 228 a endigt, daß 228 b, ferner die beiden Blätter 229 und 230 leer sind und auf Fol. 231 a neue Aufzeichnungen beginnen. Zweifelhaft ist es, ob diese beiden leeren Blätter dem fünften oder sechsten Fascikel angehören. Erwägt man nun, daß mit Ausnahme des ersten Fascikels die Blätterzahl jedes Fascikels

durch 8 theilbar ist, so kann man unter der Voraussetzung, daß noch vor der Pagination ein leeres Blatt des sechsten Fascikels weggeschnitten worden ist, eine ursprüngliche Anlage des Kodex in Lagen von je 8 Blättern annehmen; und dann gehören die Fol. 229 und 230 dem fünften Fascikel an. Jeder einzelne Fascikel ist durch gemalte Initialen ausgezeichnet; daß das aber nur am Anfange jedes Fascikels stattfinde, ist unrichtig. Zweimal finden sich auch innerhalb des Fascikels Miniaturen und zwar Fol. 5b mitten im ersten und Fol. 246a mitten im sechsten Fascikel. Nimmt man an, daß das weggefallene Blatt sich entweder zwischen Fol. 230 und 231 oder zwischen 245 und 246 befunden habe, so bildet auch die Miniatur Fol. 246a den Anfang einer neuen Lage zu 8 Blättern. Bis inklusive den sechsten Fascikel macht die Anordnung derselben keine Schwierigkeiten:

Fasc. I. Fol. 1a bis Fol. 22; Initialen Fol. 1a und 5b.
» II. Fol. 23a leer, 23b und 24a Initialen, Text bis Fol. 61a; 61b und 62 leer.
» III. Fol. 63a leer, 63b und 64a Initialen, Text bis 86a; 86b leer.
» IV. Fol. 87a leer, 87b und 88a Initialen, Text bis 110a; 110b leer.
» V. Initialen Fol. 111a, 111b, 112a, Text bis Fol. 228a; 228b, 229, 230 leer.
» VI. Initiale Fol. 231a, Text bis 245b; (ein fehlendes Blatt); Initiale 246a, Text bis 269a; 269b leer.[1]

Es enthalten somit

der	Fasc.	I.	22 Blätter.	
»	»	II.	40 =	5 · 8 Blätter.
»	»	III.	24 =	3 · 8 »
»	»	IV.	24 =	3 · 8 »
»	»	V.	120 =	15 · 8 »
»	»	VIa.	16—1	(= 2 · 8 Blätter).
»	»	VIb.	24 =	3 · 8 Blätter.

Bezüglich des siebenten Fascikels erfordert die Pagination einige Erörterungen. Das Manuskript hat nach pag. 6 eine doppelte Paginierung, von denen keine gleichzeitig mit der Niederschrift ist. Die ältere ist in römischen Ziffern, oben in der Mitte der ersten

[1] Coussemaker sagt pag. 12, daß der Fascikel auf Fol. 270 endige; da aber schon auf Fol. 270a das erste Stück des VII. Fascikels, gekennzeichnet durch die Initiale und eine andere Anordnung der Stimmen, beginnt, so muß man wohl den Schluß des VI. Fascikels auf Fol. 269b ansetzen.

Seite eines jeden Blattes. Diese Pagination konstatiert zwei Lücken von je einem Blatt; die erste ist zwischen den Blättern III ᶜ II und III ᶜ IIII (302 und 303 der modernen Paginierung), die andere zwischen Fol. III ᶜ VII und III ᶜ IX (306 und 307). »*La pagination en chiffres romains,* fährt Coussemaker fort, *s'arrête au feuillet marqué XVI^{xx} et XIII, c'est-à-dire au feuillet 331 de la pagination en chiffres arabes. A partir de là, la pagination en chiffres romains est abandonnée et continuée par la pagination en chiffres arabes. Celle ci commence au feuillet 334, chiffre actuel 332 et finit* (den VIII. Fascikel eingeschlossen) *avec le 397ᵉ.*« Daraus geht nun hervor, was Coussemaker ganz übersieht, daß die Pagination in römischen Ziffern selbst eine doppelte ist. III ᶜ II bedeutet *folium trecentesimum secundum*; es zeigt also an, daß von den vorhergehenden Blättern keines fehlt (oder daß, wenn eines fehlt, dieser Verlust schon vor der Pagination vor sich gegangen sein muß); dann tritt eine neue Pagination ein, welche wir aus der Bezeichnung XVI^{xx} et XIII für Fol. 331 (nach der modernen Zählung, 333 dagegen, wenn die beiden fehlenden Blätter mitgerechnet werden) ersehen. XVI^{xx} et XIII heißt wohl $16 \cdot 20 + 13$ d. i. 333, wie es auch die richtige Zahl der Blätter ist. Die Bezeichnung XVI^{xx} et XIII fordert, daß sie mit XVI^{xx} et I anfange. Das fällt auf Fol. 321 der richtigen, 319 der faktischen Zählung; das letzte Blatt der ersten Paginierungsart war somit 320 = III ᶜ XX. Dieser neue Abschnitt wird wichtig, wenn man Coussemaker's Notiz pag. 12 dazu hält, daß von Fol. 321 die Hand eines zweiten, gleichzeitigen Schreibers beginnt. Es hat also das ursprüngliche Manuskript nur bis hierher gereicht und der neue Nachtrag hat eine neue Paginierung erhalten; daß dieser Nachtrag vor Verlust der beiden Blätter 303 und 308 stattgefunden hat, ergiebt sich aus der Übereinstimmung der Zählung. Aber hier ist noch ein zweiter Nachtrag geschehen; denn diese zweite Pagination mit römischen Ziffern hört auf Fol. 333 auf und die dem Mskr. vorangehende Inhaltsübersicht enthält auch nur die bis ebendahin notierten Stücke. Es besteht somit der siebente Fascikel aus drei Schichten:

1. Fol. 270a (Initiale) bis Fol. 320. Erste Notation mit römischen Ziffern.
2. Fol. 321 bis Fol. 333. Zweite Notation mit römischen Ziffern (zusammen $64 = 8 \cdot 8$ Blätter).
3. Fol. 334 bis 349a; 349b leer. Fortsetzung der arabischen Notation ($16 = 2 \cdot 8$ Blätter).

Der achte Fascikel beginnt mit dem durch eine Initiale gleich der auf Fol. 1a gezierten Fol. 350a und endet mit Fol. 397. Er

enthält 48 = 6 · 8 Blätter. Dieser Fascikel hat außer der durchgehenden Paginierung noch eine besondere mit arabischen Ziffern.

Für die Geschichte des Manuskripts aber ergeben sich folgende Phasen:

1. Ursprünglicher Inhalt bis Fol. 320. Durchlaufende Pagination mit römischen Ziffern.
2. Erster Nachtrag Fol. 321—333; er wird anders paginiert.
3. Verfassung des Inhaltsverzeichnisses. Ob zur Zeit dieser Verfassung die beiden Folia III° III und III° VIII schon fehlten, ist aus Coussemaker's Angaben nicht zu entnehmen.
4. Zweiter Nachtrag Fol. 334—349.
5. Dritter Nachtrag, enthaltend den VIII. Fascikel mit selbständiger Paginierung.
6. Nach Verlust der beiden Blätter III° III und III° VIII wird die gegenwärtige Paginierung mit arabischen Ziffern durchgeführt.

Wieviel Schreiber an diesem Kodex gearbeitet haben, ist aus Coussemaker's Angaben nicht genau zu ersehen. Beim zweiten Fascikel, sagt er, sind die Zeilen näher an einander und die Schriftzüge flüchtiger als im ersten; im dritten ist Schrift und Notation ähnlich der des vorhergehenden. Im siebenten Fascikel endlich erscheint eine neue Hand auf Fol. 321; ob der achte Fascikel von derselben Hand geschrieben ist, ist nicht gesagt. Somit sind mindestens drei Schreiber zu unterscheiden, von denen der erste den ersten Fascikel, der zweite vom zweiten bis Fol. 320, der dritte von 321 bis zu Ende (?) geschrieben hat; vielleicht ist die dritte Hand gleich der ersten, wenigstens deutet darauf der Umstand hin, daß sich die Initiale des I. Fascikels genau beim VIII. wiederholt und daß (vielleicht nicht die Komposition, sicher aber) der Text der Anfangsstücke beider Fascikel derselbe ist. Die Miniaturen selbst scheiden sich in zwei Gruppen; die der Fascikel I, II, V und VIII sind bloße Miniaturen in einem Anfangsbuchstaben; bei den Malereien der Fascikel III, IV, VI und VII ist jedoch auch der untere Rand der Seite mit einer kleinen bildlichen Darstellung geziert.

Auch die Anordnung der einzelnen Stimmen ist in den einzelnen Fascikeln verschieden: die Kompositionen des ersten Fascikels sind partiturartig niedergeschrieben; nur das zweite (und dritte?) Stück dieses Fascikels (Nr. XLV) ist nach den Facsimiles pag. XCII und XCIII nicht so notiert, sondern auf der linken Seite steht die erste Stimme, auf der rechten Seite in zwei Kolumnen die zweite und dritte, der Tenor auf der letzten Zeile rechts. Im zweiten Fascikel sind die vier Stimmen auf zwei nebeneinander stehenden Seiten in

je zwei Kolumnen geschrieben. Im III., IV. und V. Fascikel sind die zwei Stimmen auf zwei nebeneinander stehenden Seiten, der Tenor auf der untersten Zeile der linken und rechten Seite notiert. Im VI. Fascikel, der nur zweistimmige Kompositionen enthält, steht der Tenor auf der letzten Zeile jeder Seite. Im VII. Fascikel stehen die beiden Stimmen in zwei Kolumnen auf einer Seite und der Tenor auf der letzten Zeile der rechten Seite, nur in Nr. XXXVI des siebenten Fascikels, wo auch der Tenor ein vollständig ausgebildeter Liedtenor ist, sind die drei Stimmen in drei Kolumnen geordnet. Im VIII. Fascikel stehen die erste und zweite Stimme wie im vorigen Fascikel, die letzte auf einer langen Zeile darunter. Es weichen also die einzelnen Fascikel in Bezug auf Schrift, Initialen und Anordnung der Stimmen von einander ab.

Der Schrift nach gehören zusammen: I; II, III, IV, V, VI, VII bis Fol. 320; der Rest von VII und VIII.

Den Initialen nach gehören zusammen: I, II, V, VIII; III, IV, VI, VII.

Die Anordnung der Stimmen ist verschieden in I; II; III IV, V; VI; VII; VIII.

Aus dieser Verschiedenheit der Merkmale allein könnte schon vermuthet werden, daß der Kodex aus mehreren ursprünglichen Bestandtheilen zusammengesetzt ist; noch mehr wird diese Vermuthung gestützt durch Gründe, welche auch Coussemaker pag. 9 anführt. Es sind folgende:

1. Jeder der acht Fascikel beginnt mit einer oder mehreren durch Miniaturen ausgezeichneten Majuskeln, und diese finden sich nirgends anders als eben nur an diesen Stellen.
2. Jeder dieser Fascikel hat eine eigenthümliche Anordnung der Stimmen (*une disposition particulière dans la notation*).
3. Die doppelte Pagination des letzten Fascikels, die des ganzen Kodex und die separate.
4. Jeder Fascikel enthält Kompositionen verschiedenen Charakters; man findet Stücke, die ebensogut in dem einen wie in dem andern Fascikel stehen könnten.
5. Beinahe in jedem Fascikel sind weltliche und geistliche Kompositionen gemischt. Wenn der Kopist nicht jedem Fascikel seinen eigenthümlichen Charakter hätte belassen wollen, so hätte er gewiß eine andere Anordnung getroffen.
6. Mehrere Stücke finden sich zweimal; das wäre unmöglich, wenn das Mskr. ein einheitliches Werk wäre.
7. Die Komponisten des 13., 14. und 15. Jahrhunderts beginnen ihre Sammlungen mehrstimmiger Kompositionen meist mit

einem religiösen Stück; dieser Gebrauch zeigt sich im I., IV., V. und VIII. Fascikel.

Hierzu ist Folgendes zu bemerken:

ad 1. Die durch Miniaturen ausgezeichneten Initialen finden sich zweimal auch in der Mitte von Fascikeln, und zwar auf Fol. 5 b im I. und Fol. 246 a im VI. Fascikel.

ad 2. Die Anordnung der Stimmen ist nicht überall verschieden; der III., IV. und V. Fascikel haben gleiche Disposition.

ad 4. Die Gleichheit des Charakters ist doch insoweit gewahrt, als der II. Fascikel nur vierstimmige, der III., IV., V., VII. und VIII. nur dreistimmige Kompositionen enthalten; auch der I. Fascikel enthält mit Ausnahme des *Ja n'aimerai* nur dreistimmige Kompositionen.

ad 6. Aus dem mehrmaligen Vorkommen desselben Stückes in verschiedenen Fascikeln schließt Coussemaker, daß dieselben von einander unabhängige Sammlungen gebildet haben. Dabei hat er Kompositionen im Auge wie *Deus in adjutorium*, das auf Fol. 1 und 350 im I. und VIII. Fascikel,

oder { *Virgo pia candens* / *Lis ne glai ne rosier* / *Amat*,

das auf Fol. 227—228 und 293 im Fascikel V und VII,

oder { *Amours qui si me maistrie* / *Solem iustitiae* / *Solem*,

das auf Fol. 326 und 390 im Fascikel VII und VIII vorkommt. Leider wird die Behauptung Coussemaker's unhaltbar dadurch, daß sich gleiche Kompositionen auch innerhalb eines und desselben Fascikels vorfinden. Das hat statt im V. Fascikel, und zwar:

{ *Hé, Marotele, allons* / *En la prairie Robins* / *Aptatur* } auf Fol. 112—113 und 198—199,

{ *En mai, quant rose* / *Quant voi le dou tans* / *Latus* } auf Fol. 167—168 und 203—204,

möglicher Weise auch:

Fol. 115—116 { *Que ferai biaus sire* / *Ne puet faillir* / *Descendentibus* } = Fol. 194—195 { *Que ferai, biau Diex* / *Ne puet faillir à hounour* / *Descendentibus.*

Dennoch sind die vorgebrachten Gründe wichtig genug, um die Frage, ob der Kodex ein einheitliches Werk sei oder nicht, mit voller Gründlichkeit zu prüfen. Es ist möglich, daß die Untersuchung ältere und jüngere Bestandtheile nachweist, die vom Kopisten in einen Kodex zusammengeschrieben wurden, und dann wird man nicht, wie Coussemaker thut, summarische Resultate aus dem ganzen Manuskript ziehen dürfen. Coussemaker scheint eine solche Verschiedenheit der einzelnen Bestandtheile geahnt zu haben; wenigstens macht er pag. 127 darauf aufmerksam, daß die Notation des VII. und VIII. Fascikels einen ganz andern Charakter habe, als die der vorangehenden und daß sie durchaus der Franconischen Doktrin entspreche. Er weist auch darauf hin, daß die Notation der Fascikel IV, V und VI eine solche ist, wie sie von Odington als Manier einer älteren Schule getadelt wird. Das wäre ein wichtiger Fingerzeig, daß die verschiedenen Fascikel ungleichen Alters sind. Was thut aber Coussemaker? Er schreibt dennoch wohlgemuth die Stücke Fol. 88—89 und 98—99 (Nr. XVII und XVIII der Facsimiles), die dem IV. Fascikel angehören, Franco von Köln zu.

Bei so bewandten Umständen ist es, bevor man gesicherte Resultate aus dem Kodex von Montpellier ziehen kann, unumgänglich nothwendig, vorerst die Frage zu entscheiden: Sind die verschiedenen Fascikel des Kodex von Montpellier gleichaltrig und gleichartig oder enthält der Kodex ältere und jüngere Bestandtheile?

III.

Das Material, das zur Forschung vorliegt, sind die 51 Stücke, die von Coussemaker herausgegeben worden sind. Hiervon ist in Abrechnung zu bringen Nr. XX, der Canon *Sumer is icumen in* aus einer Handschrift des British Museum;[1] es bleiben somit noch 50 Kompositionen übrig.

Bei allen ist angegeben, auf welchem Blatte der Handschrift sie sich finden, nur nicht bei den beiden ersten Stücken *Alleluja* und *Posui adjutorium*. Da sie aber partiturartig notiert sind und da sich nach dem Index ein *Alleluja* nur auf Fol. 9 und 16, ein *Posui* nur auf Fol. 17b vorfindet, so gehören diese beiden Stücke zweifellos dem ersten Fascikel an.

---

[1] Vergl. hierüber ausführlich Adler in dieser Zeitschrift II, 302 ff.

Es sind an Beispielen vorhanden:

aus	dem	I.	Fasc.	Nr.	1. 2. 3. 45	4 Stück.
»	»	II.	»	»	42. 43. 44. 46. 47. 48. 49. 50. 51. .	9 »
»	»	III.	»	»	4. 7. 9. 37.	4 »
»	»	IV.	»	»	5. 6. 8. 14. 17. 18	6 »
»	»	V.	»	»	15. 26. 29. 30. 33	5 »
»	»	VI.	»	»	31. 32	2 »
»	»	VII.	»	»	10. 11. 12. 13. 16. 24. 25. 27. 28. 34. 35. 36. 39. 40	14 »
»	»	VIII.	»	»	19. 21. 22. 23. 38. 41	6 »
					Zusammen	50 Stück.

Die Auswahl ist insofern genügend, als alle Fascikel durch Beispiele vertreten erscheinen und auch die Beispiele aus dem VII. Fascikel derart gewählt sind, daß auch der erste Nachtrag durch ein Beispiel (Nr. XXXV Fol. 324—325) und der zweite Nachtrag durch zwei Beispiele (Nr. XL Fol. 334 und Nr. XXV Fol. 346) vertreten ist. Nachdem der ganze Kodex 340 Stücke enthält, so repräsentieren die Beispiele beinahe 15 Proc. des gesammten Materials. Der procentuale Antheil der einzelnen Fascikel an Beispielen ist jedoch ein höchst ungleichmäßiger.

Es sind repräsentiert:

die	17	Stücke	des	I.	Fascikels	durch	4	Beispiele,	d. i.	23,5 Proc.
»	17	»	»	II.	»	»	9	»	»	53,0 »
»	13	»	»	III.	»	»	4	»	»	30,8 »
»	22	»	»	IV.	»	»	6	»	»	27,2 »
»	105	»	»	V.	»	»	5	»	»	4,8 »
»	75	»	»	VI.	»	»	2	»	»	2,6 »
»	48	»	»	VII.	»	»	14	»	»	29,0 »
»	43	»	»	VIII.	»	»	6	»	»	14,0 »
	340						50			

Der Procentualsatz des V. und VI. Fascikels ist also ein sehr ungünstiger, und es bleibt dahingestellt, ob die für diese beiden Fascikel ermittelten Resultate genügende Sicherheit bieten werden. Unvergleichlich bevorzugt ist der II. Fascikel; auch der I., III., IV. und VII. sind mit Beispielen genügend belegt. Die Beispielzahl des VIII. Fascikels entspricht dem procentualen Durchschnitt der Gesammtzahl.

Nachdem in den meisten Beispielen des Kodex von Montpellier die Notation noch sehr vom Modus abhängig ist, die Zahl und Bezeichnung der Modi jedoch bei den verschiedenen Theoretikern verschieden ist — *secundum Franconem quinque*, *secundum antiquiores*

sex, nach Pseudo-Aristoteles sogar neun — erscheint es angemessen, zuvor eine Übersicht derselben zu geben:

Modus:	Aristoteles:	Anonymus quartus:	Discantus pos. vulg. Garlandia. Anonym. VII. Odington:	Franco:
lauter *longae* (moloss.) . . .	*primus*	*quintus*	*quintus*	*primus*
longa brevis (troch.)	*secundus*	*primus*	*primus*	*primus*
brevis longa (iamb.)	*tertius*	*secundus*	*secundus*	*secundus*
longa brevis brevis (dactyl.) .	*quartus*	*tertius*	*tertius*	*tertius*
brevis brevis longa (anap.) .	—	*quartus*	*quartus*	*quartus*
lauter *breves* u. *semibreves* .	—	—	*sextus*	*quintus*
brevis, longa, brevis brevis longa	*quintus*	—	—	—
longa, duae semibreves, duae breves, longa	*sextus*	—	—	—
lauter *breves*	*septimus*	*sextus*	—	—
semibreves aequales	*octavus*	—	—	—
semibreves inaequales	*nonus*	—	—	—

Zwei Merkmale, die sofort in die Augen springen, geben Anlaß zu einer vorläufigen Klassificierung der Fascikel; das sind die Notation des ersten Franconischen Modus und die Geltung der binären Ligatur *cum proprietate et perfectione.*

Die Notation der ersten, aus lauter *longae* bestehenden Art des ersten Franconischen Modus nach Franco, Odington,[1] dem pseudonymen Aristoteles[2] und dem Anonymus quartus[3] besteht darin, daß er ohne Ligaturen notiert wird. Doch war früher auch eine andere

---

[1] *Quintus modus non ligatur, quia est ex omnibus longis. Scriptorum de musica medii aevi nova series* ed. Coussemaker I, 245. (Ich bezeichne im Folgenden diese Sammlung immer mit SS.)

[2] SS. I, 279.

Ex hoc patet igitur
Quod nunquam comprimitur
in ligaturis,
Sed liber excipitur
Et solus non patitur
Unquam a pressuris;
Regit et non regitur,
Imperans non utitur
Aliorum curis.

Das merkwürdige versificierte Stück über die *modi* bei Aristoteles ist vielleicht ein Einschub aus einem andern Traktate.

[3] SS. I, 347. *Principium quinti perfecti procedit per longas sine junctione.* Jedoch: *Alius ordo est per tres ligatas cum proprietate et perfectione et una longa pausatione. Sed usus quidem est in tenoribus discantuum sive motellorum, et hoc propter pulchritudinem punctandi propter regulam quamdam: quod possumus conjungere, non disjungatur.*

ligierte Notationsart in Geltung, wie Odington[1] und der Anonymus quartus[2] mittheilen und die Franco eifrig befehdet.[3] Diese andere Art der Notation findet sich bei Garlandia. In seinem ersten Traktat *De musica mensurabili positio* SS. I, 101 sagt er von diesem (nach seiner Bezeichnung fünften) Modus: »*Tres cum proprietate et perfectione et cum longa pausatione et hoc fit causa brevitatis. Et non proprie sumitur ita, sed usus, ut ita in tenoribus accipiatur.*« Und in dem zweiten Traktate *De musica mensurabili* SS. I, 179 wiederholt er beinahe wörtlich: *Tres et tres ligate cum proprietate et perfecta cum longa pausatione*; *et hoc fit causa brevitatis et non proprie dicitur ita sed utendum est*, *quod interioribus motetorum accipitur.* Erwägt man nun, daß Garlandia SS. I, 116 auch Perotinus erwähnt, so ist die Geschichte der Notation des ersten Modus klar: Zu Zeiten Perotins und Garlandia's, die zeitlich nicht weit von einander abstehen können, wurde der fünfte Modus noch ligiert; zu des letzteren Zeit kam allmählich auch die nicht ligierte Notation in Schwang; sie wurde zu Zeiten Aristoteles' und des Anonymus quartus die alleinherrschende und die ältere Weise von Franco und Odington unbedingt verworfen.

Finden sich nun im Kodex von Montpellier Stücke dieses Modus ligiert, so ist es ein Zeichen, daß sie der ältern Notation angehören, findet sich der Modus nicht ligiert, so ist es die Notation der späteren Franconischen Periode.

Im Kodex von Montpellier sind nach diesem Modus notiert ohne Ligaturen:[4]

---

[1] SS. I, 245. *Invenitur tamen aliquando in certis tenoribus, ubi non est difficultas.*

[2] SS. I, 333. *Iterato fuerunt quidam antiqui, qui antiquitus solebant elongare illas tres longas conjunctim cum sua longa pausatione, quare ponebant juxta materialem signationem tres ligatas pro tribus longis, quamvis sit ista ligatura contra ligatas tres in aliis modis antecedentibus et postpositis; sed nullus hoc potuit cognoscere nisi juxta armonicam considerationem superius sibi attributam. Et iste modus trium supradictorum et modus notandi conjunctim in inferioribus et in primis in tenoribus, sed disjunctim in inferioribus et in superioribus, et hoc ab illo tempore, quo homines incipiebant talia cognoscere, veluti in temporibus Perotini magni et a tempore antecessorum suorum. Et in quantum distabat ante ipsos, minus erat cognitio talium, sed tantummodo operabantur juxta relationem inferius ad superius, superius ad inferius et hoc juxta sex concordantias armonice sumptas. Et satis sufficiebat tunc temporis eis. Et non erat mirum, quia paucis modis utebantur juxta diversitates ordinum supradictorum.*

[3] SS. I, 128. *Ex quo sequitur, quod vehementer errant, qui tres longas aliqua occasione, ut in tenoribus, invicem ligant.*

[4] Der Kürze halber bezeichne ich durch die römische Ziffer den Fascikel, durch den Index die Nummer, welche das betreffende Stück in der Coussemakerschen Beispielsammlung trägt. In IV $_{17}$ und VII $_{10}$ gehört die erste Hälfte des

die Tenore von $I_{1.2.45.}$ $II_{42.49.}$ $VII_{10a.11.13.25.34.}$ $VIII_{41.}$
zum Theil mit, zum Theil ohne Ligaturen $II_{43.44.46.}$
mit Ligaturen $III_{4.37.}$ $IV_{8.14.17a.18.}$ $V_{15.26.}$

Außerhalb der Tenore kommt dieser Modus nicht vor. Es gehören also die Fascikel III IV V der ältern Notation, I, VII, VIII der neueren Notation an. Der Fascikel II zeigt beiderlei Notationsweisen; in II_{49} konnte keine Ligatur angewendet werden, da der Tenor aus *duplices longae* besteht; II_{42} ist dagegen in Franconischem Sinne notiert. Es dürfte also die Notation des zweiten Fascikels in die Übergangszeit von der älteren zur neueren Schreibweise gehören. Diese strenge Scheidung einer älteren und jüngeren Gruppe zeigt sich auch bei der andern Art des ersten Modus. Jacobsthal hat bezüglich Garlandia's[1] und Aristoteles[2] nachgewiesen, daß die ternäre Ligatur *cum proprietate et perfectione* in verschiedenen Modis verschiedene Geltung hat.

Sie gilt	nach Franco	nach Garlandia	nach Aristoteles
im ersten und zweiten Franconischen Modus	immer *brevis*	*longa imperfecta, brevis, longa*	*longa imperfecta, brevis recta, longa imperfecta*
im dritten und vierten Franconischen Modus	*brevis longa*	*brevis recta, brevis altera, longa*	*brevis recta, brevis altera, longa perfecta.*

Die abweichende Geltung dieser Ligatur findet sich im ersten und zweiten Modus.

In $VII_{10b.27.39.}$ $VIII_{21.22.23}$ haben diese Ligaturen durchaus Franconischen Werth.

In $II_{48.51.}$ $IV_{6.17b.}$ $V_{29.30.}$ $VI_{31.32}$ haben diese Ligaturen durchaus den Werth, der ihnen nach Garlandia und Aristoteles zukommt und der von Odington[3] getadelt wird. Es weist also auch hier der VII. und VIII. Fascikel eine neuere, der II., IV., V. und VI. eine ältere Notationsweise auf.

Die Bedeutung Franco's liegt vorzugsweise in der durch ihn hervorgerufenen Umwälzung in der Notenschrift; seine große Neuerung

---

Tenors der ersten, die zweite Hälfte des Tenors der zweiten Art des ersten Franconischen Modus (*modus quintus* und *primus* nach Garlandia's Bezeichnung) an. Ich bezeichne diese Verschiedenheit durch a und b.

[1] Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts. Berlin 1871. S. 61, 65.

[2] Ebendas. S. 77.

[3] SS. I, 244. *Alii in isto modo faciunt trinariam ligaturam cum proprietate et binariam similiter et sic in ternaria proprietas longa, in binaria brevis est. Quod ego relinquo tamquam indecens et rationi dissonum.*

bestand darin, daß er, während bei Garlandia und Aristoteles der Werth der Ligatur noch von dem Modus abhängt, denselben nicht vom Modus, sondern von der Gestalt abhängig machte, so daß eine Ligatur ihren Werth in allen Modis unverändert beibehielt. Dies wichtige Ereigniß merkt auch der Anonymus quartus in der musikhistorischen Stelle SS. I 342 an: *Libri Perotini...... erant in usu usque in tempus magistri Franconis primi et alterius magistri Franconis de Colonia, qui inceperunt in suis libris aliter pro parte notare.*

Ein zweites Kriterium für die Scheidung älterer und jüngerer Bestandtheile bildet die Geltung der *ligatura binaria cum proprietate perfecta.* Bei Franco gilt sie unbestritten *brevis longa*; doch hat auch sie früher wechselnde Geltung gehabt. So sagt Odington [1] vom dritten und vierten Modus: *In binaria autem ligatura omnes tenent breves, donec ternaria, vel longa vel longa pausa sequatur.* Die beiden Breves des daktylischen Rhythmengeschlechtes sind die zwei Senkungen des Versfußes, die Geltung somit *brevis recta, brevis altera*

	Ligatur		
⏗́	◡	◡	⏗́
3 *temp.*	1 *temp.*	2 *temp.*	3 *temp.*
	brevis recta	*brevis altera.*	

Der Anonymus quartus [2] sagt hierüber: *Una longa supra syllabam, due ligate supra alteram syllabam, si brevis* [3] *longa sequatur, equipollent tribus ligatis cum proprietate et sine perfectione,* d. h. *longa, brevis, brevis altera.*

	Ligatur		
⏗́	◡	◡	⏗́
	brevis recta	*brevis altera.*	

Aristoteles sagt von dieser Ligatur: [4] *Prima recta brevis est, secunda vero longa imperfecta, ut manifeste patet in quarto quinto et sexto modo, tam supra litteram quam sine. In secundo tamen modo, tertio et septimo ambe pronuntiantur equales tantummodo supra litteram, nisi longa precedat.* In den daktylischen und den damit verwandten Rhythmen (*modus quartus, quintus et sextus*) gelten also die Noten

---

[1] SS. I, 245.
[2] SS. I, 343.
[3] Soll wohl heißen *si longa sequatur*; es ist daktylischer Rhythmus gemeint.
[4] SS. I, 273.

1 und 2 *tempora*, es sind wiederum die beiden Senkungen,[1] die jedoch vorher von Odington als *brevis recta* und *altera* gefaßt wurden.

Ligatur

–́ ⏑ ⏑ –́

3 *temp.* 1 *temp.* 2 *temp.* 3 *temp.*
brevis longa
recta imperf.

Im dreizeitigen Rhythmengeschlecht (*modus secundus*, *tertius*, *septimus*) haben zwei Senkungen neben einander keinen Raum. Die Anführung des trochäischen und iambischen Rhythmus kann also nur so verstanden werden, daß die betonte Länge in zwei Kürzen, Trochäen und Iamben in Tribrachen aufgelöst sind,[2] ein Fall, der im Kodex von Montpellier mehrfach beobachtet werden kann. Hier kann der Accent entweder auf der ersten oder auf der zweiten Note der Ligatur stehen, es können auch beide Noten unbetont sein:

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́; ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́; ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́.
Ligatur Ligatur Ligatur

Dasselbe kann natürlich auch im daktylischen Rhythmengeschlecht statthaben, wenn die zweizeitige Senkung des Daktylus oder Anapästes in zwei einzeitige aufgelöst wird. Die erste Senkung des Daktylus hat als Anfang einer Perfektion einen Nebenaccent:

–́ ⏑̀ ⏑ ⏑ –́; –́ ⏑̀ ⏑ ⏑ –́; –́ ⏑̀ ⏑ ⏑ ⏑́.
Ligatur Ligatur Ligatur

Es kann somit die Ligatur gelten:

I. Zwei *breves rectae*, fallend betont, steigend betont oder unbetont, sowohl im iambischen als im daktylischen Rhythmengeschlecht

⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑ ⏑́ (= 1 *tempus*, 1 *tempus*).

II. *Brevis recta*, *brevis altera*, nur im daktylischen Rhythmengeschlecht und nur fallend betont

⏑́ ⏑
1 *temp.* 2 *temp.*

III. *Brevis recta*, *longa* — die gewöhnliche Franconische Geltung —, steigend betont in beiden Rhythmengeschlechtern, fallend nur im iambischen.

---

[1] Daß die Longa nicht die Hebung des Daktylus oder Anapästes sein kann, bezeugt die ausdrückliche Bestimmung, daß sie imperfekt ist.

[2] Geht eine Longa voran, so muß, damit ein trochäisches Metrum gewonnen werden kann, die zweite Note der Ligatur *longa* sein.

Iambisch-trochäisch: ◡́ – ◡́ –; –́ ◡ –́
Ligatur Ligatur

Daktylisch-anapästisch: –́ ◡́ ◡ ◡ –́
Ligatur

IV. *Brevis altera*, *longa*, nur im daktylischen Rhythmengeschlecht, mit der zweizeitigen Senkung beginnend, nur steigend betont:

Ligatur
–́ ◡́ ◡ –́ .
1 *temp.* 2 *temp.*

Alle diese Formen kommen auch im Kodex von Montpellier vor

I. Zwei *breves rectae.*

a) Beide unbetont:

Im iambischen Rhythmus:[1] I$_{1}$ (2) II$_{43}$ (1) II$_{47}$ (19) II$_{50}$ (13) III$_{7}$ (22) III$_{9}$ (28) III$_{37}$ (1) IV$_{17}$ (1) V$_{30}$ (2) V$_{33}$ (14) — zusammen 103 mal.

Im daktylischen Rhythmus: II$_{44}$ (1) II$_{46}$ (2) II$_{49}$ (1) IV$_{5}$ (6) IV$_{18}$ (1) V$_{15}$ (11)[2] V$_{26}$ (1) — zusammen 23 mal.

b) Fallend betont:

Im iambischen Rhythmus: II$_{43}$ (6) II$_{47}$ (2) II$_{48}$ (4) II$_{51}$ (4) III$_{9}$ (1) III$_{37}$ (2) IV$_{6}$ (5) IV$_{8}$ (9) IV$_{14}$ (4) IV$_{17}$ (2) V$_{29}$ (14) V$_{30}$ (5) VI$_{31}$ (6) VI$_{32}$ (9) — zusammen 73 mal.

Im daktylischen Rhythmus: II$_{43}$ (1) II$_{49}$ (1) II$_{50}$ (0 + 1) — zusammen 3 mal.

c) Steigend betont:

Im iambischen Rhythmus: II$_{17}$ (1) V$_{30}$ (1) — zusammen 2 mal.

Im daktylischen Rhythmus: V$_{15}$ (1) — zusammen 1 mal.

II. *Brevis recta, brevis altera,* daktylisch, fallend betont:

II$_{44}$ (14 + 3) II$_{46}$ (12) II$_{47}$ (0 + 3)[3] II$_{49}$ (6) II$_{50}$ (0 + 2) III$_{4}$ (10) III$_{7}$ (0 + 7) III$_{9}$ (0 + 4) IV$_{5}$ (20) V$_{26}$ (5) — zusammen 86 mal.

---

[1] Die neben der Bezeichnung des Stückes eingeklammerte Zahl bezeichnet, wie oft die Ligatur in demselben vorkommt. Wo zwei durch das Pluszeichen verbundene Ziffern stehen, bezeichnet die erste die Häufigkeit des Vorkommens in den diskantierenden Stimmen, die zweite im Tenor. Die Ligatur erscheint gar nicht in I 3 VII 11. 12. 16. 34. 36. 38 VIII 38. 41.

[2] Ich fasse auch den Aristotelischen *modus quintus* und *sextus*, als mit dem daktylischen Rhythmus verwandt, mit diesem zusammen.

[3] In II$_{47}$ II$_{50}$ III$_{7}$ III$_{9}$ ist der Tenor daktylisch, die übrigen Stimmen iambisch-trochäisch.

III. *Brevis recta, longa.*

a) Fallend betont, nur iambisch:

I$_{1}$ (34) I$_{2}$ (88) II$_{42}$ (1) II$_{43}$ (2) II$_{47}$ (2) II$_{50}$ (1) IV$_{14}$ (1) IV$_{17}$ (0 + 15) V$_{30}$ (0 + 2) V$_{33}$ (0 + 13) VII$_{28}$ (2 + 10) VII$_{35}$ (0 + 10) VII$_{39}$ (0 + 28) VII$_{40}$ (0 + 7) — zusammen 216 mal.

b) Steigend betont:

Im iambischen Rhythmus: I$_{1}$ (9) I$_{2}$ (129) II$_{42}$ (1) II$_{50}$ (1) II$_{51}$ (1 + 10) III$_{37}$ (1) IV$_{6}$ (2 + 22) V$_{29}$ (5 + 15) V$_{30}$ (4 + 6) VI$_{31}$ (0 + 4) VI$_{32}$ (0 + 3) VII$_{10}$ (0 + 9) VII$_{25}$ (0 + 4) VII$_{27}$ (0 + 6) VIII$_{19}$ (0 + 8) VIII$_{21}$ (6 + 4) VIII$_{22}$ (6 + 16) VIII$_{23}$ (0 + 20) — zusammen 292 mal.

Im daktylischen Rhythmus: II$_{50}$ (0 + 1) IV$_{18}$ (2) V$_{15}$ (1) V$_{26}$ (1) VII$_{13}$ (1) — zusammen 6 mal.

IV. *Brevis altera, longa*, fallend betont, nur daktylisch:

I$_{45}$ (10) II$_{47}$ (0 + 2) II$_{50}$ (0 + 2) III$_{7}$ (0 + 5) III$_{9}$ (0 + 4) IV$_{5}$ (0 + 4) — zusammen 27 mal.

V. Endlich gilt die Ligatur sogar *longa brevis*, und zwar 4 mal im Tenor von VI$_{32}$. So sonderbar auch dieser Werth scheint, so muß man ihn doch gelten lassen, da SS. I, 101 der Tenor von VI$_{32}$ als Beispiel zum ersten Modus von Garlandia genau so notiert ist (jedoch mit der falschen Textbezeichnung *Angelus* statt *Balaam*).[1]

Es ergiebt sich folgende Übersicht:

	Fascikel							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Ia. Zwei unbetonte *breves rectae*	2	37	51	8	28	—	—	—
Ib. Zwei *breves rectae* fallend betont	—	19	3	20	19	15	—	—
Ic. Zwei *breves rectae* steigend betont	—	—	—	1	2	—	—	—
II. *Brevis recta, brevis altera*	—	40	21	20	5	—	—	—
IIIa. *Brevis recta, longa,* fallend betont	122	6	—	16	15	—	57	—
IIIb. *Brevis recta, longa,* steigend betont	138	14	1	26	32	7	20	60
IV. *Brevis altera, longa*	10	4	9	4	—	—	—	—
V. *Longa brevis*	—	—	—	—	—	4	—	—

Daraus geht hervor, daß im VII. und VIII. Fascikel die Geltung der Ligatur ausschließlich *brevis longa* ist; auch im ersten Fascikel kommen auf 270 Fälle eben dieser Geltung nur zwei, wo die Ligatur

[1] Dieselbe falsche Textangabe begegnet auch in der zweiten Redaktion des Garlandia'schen Traktates SS. I, 179, jedoch ohne die sonderbare Geltung der Ligatur.

die Geltung *brevis brevis* hat. Und nachdem später gerade die Stelle, wo diese beiden Fälle vorkommen, als Überrest einer ältern Notation nachgewiesen werden wird, so kann man auch hier die acht Fascikel in zwei Gruppen gliedern: Im I., VII. und VIII. Fascikel hat die Ligatur nur den Franconischen Werth *brevis longa*, im II., III., IV., V. und VI. Fascikel außer diesem noch den Werth *brevis brevis*. Somit giebt das wieder einen Beweis, daß die Niederschrift der Fascikel I, VII, VIII neueren Ursprungs, die der übrigen weit älter ist. In den älteren Fascikeln hat die Ligatur noch eine Menge von Geltungs- und Betonungsarten, die nach und nach schwindet. In der unzweifelhaft Franconischen Epoche (VIII. Fascikel) hat sie nur mehr eine einzige Geltung — *brevis longa*; und nur eine einzige Betonungsart — den Accent auf der zweiten Note.

Vergleicht man in den fünf ältern Fascikeln das Vorkommen der beiden Werthe der Ligatur in Bezug auf die Vertheilung auf den Tenor und die diskantierenden Stimmen, so gelangt man zu folgendem Resultate:

Es gilt die Ligatur

	in den diskantierenden Stimmen		im Tenor	
	brevis brevis	*brevis longa*	*brevis brevis*	*brevis longa*
Im II. Fascikel	87	9	9	15
» III. »	64	1	11	9
» IV. »	49	5	—	41
» V. »	54	11	—	36
» VI. »	15	—	—	7

Es überwiegt die Geltung *brevis brevis* in den diskantierenden Stimmen, die Geltung *brevis longa* im Tenor. Im VI. Fascikel gilt in den diskantierenden Stimmen die Ligatur ausschließlich *brevis brevis*, beinahe ebenso im III. Fasc., wo nur ein einziges Mal, wo die Schlußnote der Ligatur zugleich Schlußnote des ganzen Stücks ist, diese Ligatur den Wert *brevis longa* aufweist. Es bilden die *breves longae* in den Diskantstimmen im II. und IV. Fasc. nur 9 Proc., im V. Fasc. 17 Proc., während sie im Tenor im III. Fasc. 45 Proc., im II. 62 Proc., im IV., V. und VI. 100 Proc. ausmachen.

Es dürfte also die Annahme gerechtfertigt sein, daß diese Ligatur ursprünglich nur *brevis brevis* galt und daß erst durch den Einfluß der Tenornotation die Geltung *brevis longa*, die dann in der Franconischen Epoche ausschließende Geltung erlangte, eingedrungen ist. Bekanntlich statuieren die älteren Theoretiker einen Unterschied in

der Notation *cum littera et sine littera.*[1] Erwägt man, daß der Tenor nach Bedarf des Metrums in verschiedene Notengruppen zerlegt wird (man beachte z. B. die verschiedenen Formationen des Angelus, Regnat, Balaam bei Garlandia SS. I 101 und 179), so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß der Tenor nicht mit Text (*cum littera*) gesungen, sondern vielmehr solfeggiert oder vielleicht auf einem Instrument mitgespielt wurde.[2] Wie soll man sich die Tenore von VII_{24} oder VII_{40} vorgetragen denken, wenn nicht etwa mit einem *Pes* nach Art des Sumercanons; dann müßte aber doch ein entsprechender Text vorhanden sein.

Woher die verschiedene Geltung der Ligatur? Riemann[3] pag. 205 ff. hat zuerst die Zeugnisse dafür gesammelt, daß der Alleinherrschaft des Tripeltaktes die zweiteilige Mensur voranging; auch in der Notation der älteren Chansons ist der zweitheilige Takt allein üblich.[4] Der Daktylus der zweitheiligen Mensur ist also . Sobald aber die Zweitheiligkeit der Perfektion übergeht in die Dreitheiligkeit, wird die Figur des Daktylus ; das ist genau das Verhältniß von *longa perfecta*, *brevis recta et altera* (*longa imperfecta*). Es mag also zur Zeit der Zweitheiligkeit die Ligatur ursprünglich den Werth *brevis brevis* besessen haben, beim Eindringen der Dreitheiligkeit mißt dann

[1] Aristoteles SS. I, 273. *Prima recta brevis est, secunda vero imperfecta ..... tam supra literam quam sine. In secundo tamen modo tertio et septimo ambe pronuntiantur equales tantummodo supra literam.* Ebendaselbst werden noch mehrere Ligaturen angeführt, bei denen ausdrücklich bemerkt ist, daß sie *cum litera et sine litera* dieselbe Geltung haben.

Anon. IV. SS. I, 341. *Et notandum, quod quedam figure accipiuntur sine litera et quedam cum litera. Sine litera conjunguntur in quantum possunt vel poterunt, cum litera quandoque sic, quandoque non.*

Ibid. 343. *Notandum est, quod differentia est dicendo cum litera et sine litera, quoniam sine litera fiat ligatio punctorum ..... quantum plus poterit...... Cum litera vero quandoque fit ligatio quandoque non; sed in maiori parte plus distrahuntur quam ligantur.*

[2] Daß bei mehrstimmigen Gesängen Instrumentalbegleitung üblich war, beweisen mehrere Stellen: Jeronimus de Moravia SS. I, 153 *alius* (*modus temperandi viellas*) *necessarius est propter laycos et omnes alios cantus* (das werden wohl die *moteta* mit diskantierenden Stimmen über einen weltlichen Text in der Volkssprache sein), *maxime irregulares, qui frequenter per totam manum* (*Guidonis*) *discurrere volunt.* Ibid. *Finaliter tamen est notandum, quod in hac facultate est difficilius et solemnius meliusque, ut scilicet sciatur, unicuique sono, ex quibus unaqueque melodia contexitur, cum bordunis* (auf der tiefsten Saite der Viella) *primis consonantiis respondere, quod prorsus facile est, scita manu secundaria, que scilicet solum provectis adhibetur, et eius equante.*

[3] Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.

[4] Ebendas. S. 216.

1 und 2 *tempora*. Die Diskantstimmen, die dem weltlichen, volksthümlichen Gesange der Nationalsprache entnommen wurden, haben die ältere Notierungsart derselben länger beibehalten, im Tenor, der der gelehrten Spekulation näher lag, ist die Dreitheiligkeit eher eingedrungen.

Überreste zweitheiliger Mensur scheinen sich auch noch im Kodex von Montpellier erhalten zu haben: VII_{16} läßt sich nicht in Perfektionen zu 3 *tempora* abtheilen und die in IV_5 öfters vorkommende Figur (= drei Perfektionen) läßt sich nach Franconischer Theorie ebenfalls nicht befriedigend erklären, sondern hat nur dann einen Sinn, wenn die mittlere Perfektion nur zu zwei *tempora* gerechnet wird.

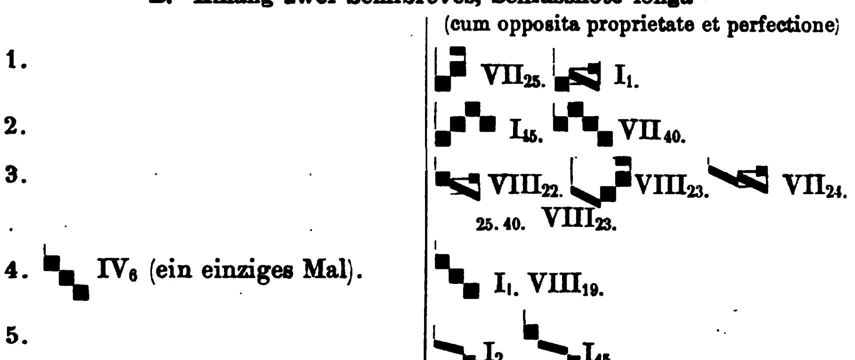
IV.

Eine durchgreifende Verschiedenheit weisen auch die übrigen Ligaturen auf. Ich gebe zunächst das gesammte Ligaturenmaterial, nach der Geltung geordnet.

	Ältere Notation:	Jüngere (Franconische) Notation:
	A. Zwei Semibreves.	
1.	$II_{48.\ 49.\ 51.}$ $IV_{5.\ 6.\ 17.}$ $V_{15.\ 29.}$ $VI_{31.}$	I_3 $VII_{10.\ 11.\ 12.\ 16.\ 24.\ 27.\ 28.\ 34.\ 36.\ 39.}$ $VIII_{19.\ 20.\ 23.\ 41.}$
2.	$II_{43.\ 44.\ 46.\ 47.\ 48.\ 51.}$ $III_{4.\ 7.\ 37.}$ $IV_{5.\ 6.\ 8.\ 17.\ 18.}$ $V_{15.\ 26.\ 30.}$ $VI_{32.}$	$I_{2.\ 3.\ 45.}$ $VII_{10.\ 11.\ 13.\ 16.\ 24.\ 27.\ 28.\ 34.\ 36.\ 39.}$ $VIII_{19.\ 22.\ 23.\ 41.}$

B. Anfang zwei Semibreves, Schlussnote longa[1]

(cum opposita proprietate et perfectione)



[1] Bei den Ligaturen *cum opposita proprietate* fehlt in den Facsimiles oft der aufwärts gekehrte Anfangsstrich; daß es Ligaturen *cum opposita proprietate* sind,

C. Anfang zwei Semibreves, Schlussnote brevis

		(cum opposita proprietate sine perfectione).
1.	II$_{48.\ 50.}$ III$_{7.\ 9.}$ IV$_{5.}$ V$_{13.}$	I$_{3.}$ VII$_{12.\ 28.\ 35.}$ VIII$_{22.\ 23.}$
2.	II$_{47.\ 50.}$ III$_{7.\ 9.}$ V$_{29.\ 30.\ 33.}$ II$_{42.}$ IV$_{8.}$ V$_{30.}$	VII$_{12.\ 28.\ 35.\ 40.}$ VIII$_{19.}$ I$_{1.}$ VII$_{12.\ 25.}$
3.	III$_{7.}$	VIII$_{23.}$
4.	II$_{43.\ 46.\ 48.}$ V$_{33.}$	III$_{9.}$ V$_{33.}$ VII$_{10.\ 11.\ 12.\ 24.\ 27.\ 28.\ 34.\ 38.\ 39.}$ VIII$_{22.\ 23.\ 41.}$
5.	II$_{48.\ 50.}$ III$_{7.\ 9.}$ IV$_{17.}$ V$_{33.}$	I$_{3.}$ VII$_{25.\ 35.}$ VIII$_{41.}$ VII$_{25.}$ VIII$_{21.}$
6.		I$_{1.\ 45.}$ VII$_{10.\ 12.\ 13.\ 24.\ 27.\ 28.\ 35.\ 36.\ 40.}$ VIII$_{21.\ 22.\ 23.}$
7.	II$_{43.\ 50.}$	VII$_{24.}$

D. Anfangsnote brevis, Schlussnote longa

		(cum proprietate et perfectione).
1.	II$_{42.\ 43.\ 47.\ 50.\ 51.}$ III$_{7.\ 9.\ 37.}$ IV$_{5.\ 6.\ 14.\ 17.\ 18.}$ V$_{15.\ 26.\ 29.\ 30.\ 33.}$ VI$_{31.\ 32.}$	I$_{1.\ 2.\ 45.}$ VII$_{10.\ 13.\ 25.\ 27.\ 28.\ 35.\ 39.\ 40.}$ VIII$_{19.\ 21.\ 22.\ 23.}$
2.	II$_{47.\ 49.\ 50.}$ III$_{7.\ 9.}$ IV$_{5.}$ V$_{33.}$	I$_{1.\ 2.\ 45.}$ I$_{2.}$ VII$_{25.}$ VIII$_{22.}$ VIII$_{22.}$ VII$_{25.}$ VII$_{25.}$
3.	II$_{47.\ 50.}$ III$_{7.\ 9.}$ IV$_{5.}$ V$_{33.}$ III$_{7.}$	I$_{2.\ 45.}$ VII$_{13.}$ VIII$_{22.}$ VII$_{25.}$ I$_{1.\ 2.}$ I$_{1.}$ VII$_{25.}$ VII$_{25,}$
4.	IV$_{5.}$	

---

beweist der rhythmische Zusammenhang. Coussemaker hat es in den Transskriptionen stillschweigend verbessert.

5. II47. 50. III7. 9. IV5. V33. | I2. 45. VII25. VIII22. VII25. VIII22.

6. II47. 50. III7. 9. IV5. 17. V33. | I1. 2. 45. VII25.

7. V30. | I2. VIII19. VIII22. VIII19.

E. Anfangsnote brevis, Schlussnote brevis

(cum proprietate sine perfectione).

1. I1. II43. 44. 46. 47. 48. 49. 50. 51. III4. 7. 9. 37. IV5. 6. 8. 14. 17. 18. V15. 26. 29. 30. 33. VI31. 32. (vgl. pag. 15. 16). | I2. 3. 45. VII10. 11. 12. 13. 16. 24. 25. 28. 35. 36. 40. VIII19. 22. 23. 41.

I1. 2. 3. 45. II43 IV5. VII12. 13. 28. 34. 35. 36. 39, VIII19. 21. 22. 23.

2. V29. | I1. 2. VII16. 25. I1. VIII23.

3. II48. V29. 33. | I3 VII16. 28. I1. I1. I1.

4. II42. 46. 48. III7. IV18. | I1. VII16. 25. VIII23. I1. VIII22.

5. IV18. V33. II50.

6. II43. III37. IV14. 17. V29. | I1. 3. VII13. 16. 25. 28. 36. 40. VIII19. 21. 22. 38. 41.

I1.

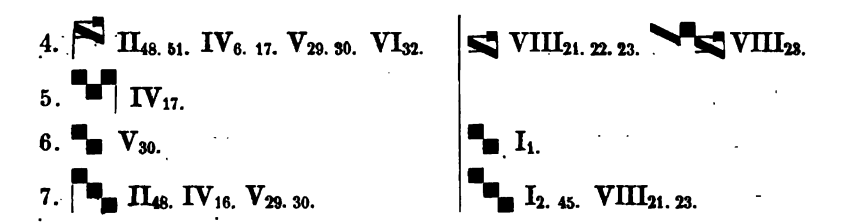
F. Anfangsnote longa, Schlussnote longa

(sine proprietate cum perfectione).

1. | I1.

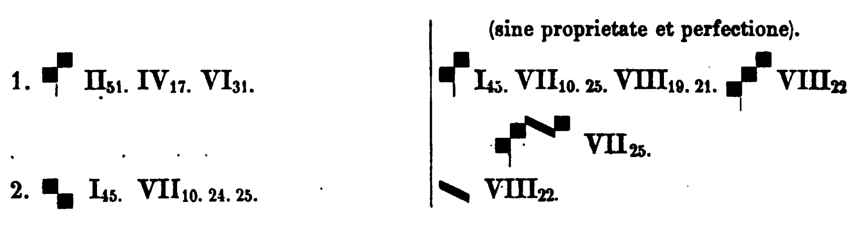
2. II48. 51. IV6. 17. V29. 30. VI31. 32. | I1. 2. II10. VII39. VIII23.

3. II48. 51. IV6. 17. V29. 30. VI31. 32. | I1. 2. II48. VII10. 27. 39. VIII21. 22. 23. VIII19.

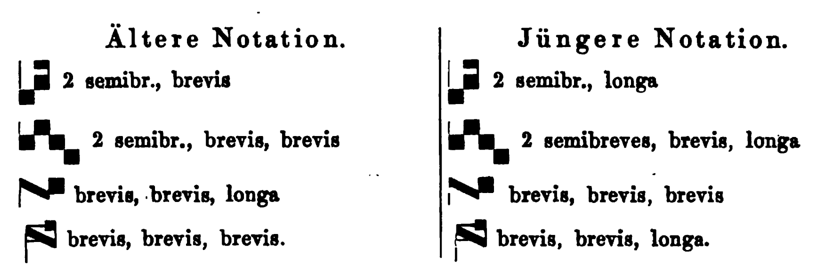


G. Anfangsnote longa, Schlussnote brevis

(sine proprietate et perfectione).



Die jüngere Notation stimmt genau mit der Francónischen Theorie, die ältere weicht in mancher Beziehung davon ab, namentlich in den Gruppen A, C, F. Wie gleiche Notenwerthe in der ältern und jüngeren Notation verschieden bezeichnet wurden, ist oben zusammengestellt; es werden aber auch ungleiche Notenwerthe durch gleiche Ligaturen bezeichnet.



Der Unterschied liegt in der Schlußnote; daraus folgt, daß der älteren Notationsweise wohl die *proprietas* bekannt war, daß jedoch die *perfectio* ein erst später aufgekommener Begriff ist, da in der ältern Notation noch keine bestimmten Regeln für die Figuration der letzten Note existieren. Man vergleiche darin *D* 4 mit *D* 5, *E* 4 mit *E* 5; hier hat die Schlußnote verschiedene Notation und doch denselben Werth. Umgekehrt gilt dieselbe Gestalt der Schlußnote in *C* 1, 4, 5, *E* 5 *brevis*, in *D* 2, 5, *F* 2, 4 *longa*, in *C* 2, 3, 7, *G* 2 *brevis*, in *B* 4, *D* 3, 6, 7, *F* 3, 6, 7 *longa*; in *E* 2, 4, *G* 1 *brevis*, in *D* 4 *longa*.

Dieselbe Ligatur hat bei Aristoteles und Garlandia noch nach dem Modus verschiedene Werthe.[1] Was die Ligaturen *D* 4 und *E* 4 anbelangt, so ist zu beachten, daß *D* 4 ein einziges Mal am Anfang des Tenors von IV_5 vorkommt; bei der Wiederholung derselben Stelle steht *D* 5; es kann also auch ein Irrthum des Schreibers sein.

---

[1] Ausführlich bei Jacobsthal p. 61 ff. und p. 77.

Garlandia SS. I, 100. 101. *Prima regula primi modi dicitur esse tres ligate ad invicem in principio ... et hoc totum cum proprietate et perfectione;* hier gilt also die Ligatur *longa brevis longa. Tertius modus probatur ita per figuras, cum prima est longa et postea tres ligate et tres ligate cum proprietate et perfectione; quartus modus sumitur hic: tres et tres cum proprietate et perfectione;* hier gilt also dieselbe Ligatur *brevis recta, brevis altera, longa.*

Ebenso im andern Traktate SS. I, 179: *Prima regula primi modi dicitur esse tres ligate ad invicem in principio ... et hoc totum cum proprietate et perfectione. Tertius modus dicitur per figuram prima longa et tres ligate ut hic cum proprietate. Quartus dicitur ita: tres et tres et tres ligate cum proprietate.*

Die Beispiele bei Garlandia sind ziemlich ungenau, namentlich bezüglich der Ligaturen *sine proprietate* und *sine perfectione.*

Aristoteles SS. I, 279:

(*Secundus modus*) *iste sic ligabitur*
ei prius dabitur
trina collecta,
quam comitabitur
si continuabitur
dualitas adjecta.

Aus den Versen geht es zwar nicht hervor, wohl aber ist aus dem beigefügten Beispiel zu ersehen, daß es eine Ligatur *cum proprietate et perfectione* ist; sie gilt also *longa brevis longa.*

Quartus (*modus*) *quaternarium*
tenet figurarum
et ob hoc post tertium
collocatur parum.
Finis et principium
perfecte sunt harum,
medie sunt brevium
non adequatarum
quedam per se stantium
atque perfectarum.
semper initium
hic ligaturarum
postea ternarium
sumet ligatarum
unum et post alium;
totum erit clarum.

Das folgende Notenbeispiel zeigt dann eine *ligatura ternaria cum proprietate et perfectione* in der Geltung *brevis recta, brevis altera, longa.* Deutlicher drückt sich Aristoteles aus SS. I, 274: Im ersten Modus *prima est longa imperfecta, secunda recta brevis, tertia prime similis.* Im vierten Modus *prima profert unum tempus, secunda duo, tertia tria et hoc secundum ordinem quarti modi.* — Vergl. oben S. 14.

Ebenso steht in V_{33} nur einmal *C* 4 statt des sechsmal vorkommenden ; ein ähnlicher Schreibfehler dürfte in III_9 anzunehmen sein.

Auch *F* 6 in der Bedeutung *longa longa* gegenüber *G* 2 in der Bedeutung *longa brevis* kommt nur ein einziges Mal in V_{30} als Schluß der obersten Stimme vor, wo natürlich die letzte Note *longa* sein muß. hat dreifache Bedeutung; in den Tenores des ersten Modus gilt diese Ligatur *longa brevis longa* (*F* 4), in denen des 3. 4. 5 aristotelischen Modus *brevis brevis longa* (*D* 5); nur zweimal in IV_{18} und V_{33} kommt sie in der Bedeutung dreier *breves* vor (*E* 5); nun steht aber in IV_{18} auch (*E* 4) in gleicher Bedeutung, es kann also auch hier und analog dazu in V_{33} ein Schreibfehler vermuthet werden.

Eine Übereinstimmung zwischen älterer und neuerer Notation findet sich eigentlich nur in den Ligaturen *cum proprietate et perfectione*; theilweise stimmen überein die Ligaturen *sine perfectione cum et sine proprietate* und die Ligaturen *sine proprietate cum perfectione*; gar keine Übereinstimmung zeigen die Ligaturen *cum opposita proprietate sine perfectione*.

Daraus scheint wieder hervorzugehen, daß die Ligatur *cum proprietate et perfectione* die älteste ist,[1] daß dann erst durch Verwendung der gegentheiligen Merkmale die Ligatur *sine proprietate* sich entwickelt hat und daß die feststehende Bezeichnung der *perfectio* am spätesten entstanden ist.

Eigenthümlich ist die Entwicklung der *figura obliqua*; sie tritt erst in der spätern Notation häufiger auf und zwar beinahe überall, wo zwei absteigende Noten aufeinander folgen, insofern nicht etwa der *valor* der Noten dadurch eine Änderung erfährt. In der ältern Notation steht sie überall zur Vermeidung der Figur in *C* 4, 5, 7, *D* 4, 5, 7, *E* 4, 5, *F* 4 und zur Bezeichnung des Unterschiedes von *D* 3 und *E* 3, von *D* 6 und *E* 6; beidemal bekommt hier die absteigende oblique Figur die Bedeutung der Imperfektion

E 3 / *E* 6 } 3 *breves* *D* 3 / *D* 6 } *brevis brevis longa.*

Somit konnte sich von hier aus die Bedeutung der obliquen Figur als Bezeichnung der Imperfektion geltend machen gegenüber der *figura recta* als Zeichen der Perfektion, zumal gerade die Ligaturen *cum*

[1] Vergl. Riemann a. a. O. S. 244.

proprietate et perfectione die am häufigsten gebrauchten waren. Diese Geltung der obliquen Figur ist dann in der neuern Notation übergegangen auf die absteigenden Semibreves *A* 2 und überhaupt auf die Imperfektion der descendenten Figuren *C* 2, 3, 6, 7, *E* 1, 3, 5, 6, *G* 2.

In der ältern Notation erscheinen überhaupt die meisten Ligaturen *cum perfectione*, spärlich daneben die Seitenformen *sine perfectione* (*D* 4, *E* 2, 3, 5, 6). Es wurde also ursprünglich die letzte Note immer in der Form der Perfektion notiert, und erst später, als sich die Nothwendigkeit herausstellte, den wechselnden Werth der Schlußnote auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen, differenzierte sich die Notation derart, daß die althergebrachten Bezeichnungen üblich blieben zur Bezeichnung einer langen Note (*Perfectio*), während neuere Nebenformen, namentlich die *figura obliqua* sich zur Bezeichnung der Imperfektion ausbildeten.

Übergriffe älterer Notation in jüngere Fascikel und umgekehrt sind äußerst selten. Ein Beispiel des letzteren ist die Ligatur *E* 1, welche in ihrer jüngeren Form ▖▘ in älteren Fascikeln, II_{43} und IV_5 vorkommt, beidemal vereinzelt neben älterer Notation; so scheint in diesen Fascikeln schon der Übergang zu einer neuen Notation angebahnt. Wichtiger ist, daß auch jüngere Fascikel Überreste älterer Notation zeigen. Hierher gehört *G* 2, das in seiner älteren Form in I_{45} $VII_{24.\ 25}$, in seiner Franconischen Form in VIII_{22} erscheint. Auch in I_1 bei der *ligatura binaria ascendens cum proprietate et perfectione* ist eine solche ältere Geltungsweise beobachtet worden. Es ist also wahrscheinlich, daß die Fascikel I und VII ursprünglich nach älterer Weise notiert waren und dann in die neuere Notation umgeschrieben wurden, wobei jedoch einzelne ältere Formen irrthümlich stehen geblieben sind. Eine starke Stütze erhält diese Vermuthung durch die Betrachtung der Tenore des siebenten Fascikels, speciell von VII_{12} und VII_{35}. Die Stücke VII_{12} und VII_{35} stehen im zweiten Franconischen Modus (Jamben);[1] es finden sich aber unerhörte Ligaturen mit *caudae* an der mittleren Note, wie sie von keinem Theoretiker verzeichnet werden. Auch die Geltung dieser ternären Ligaturen ist eine ungewöhnliche: sie sollen *brevis longa brevis* gelten. Getreu dem Grundsatze *omnes medie breves* eifert Franco SS. I 124 gegen solche Geltungen: *per quod patet positionem illorum esse falsam, qui ponunt in ternaria aliquam mediam esse longam.* Der Vorwurf ist gegen Garlandia und Aristoteles gerichtet, die in der That solche Werthe von Ligaturen aufstellen.

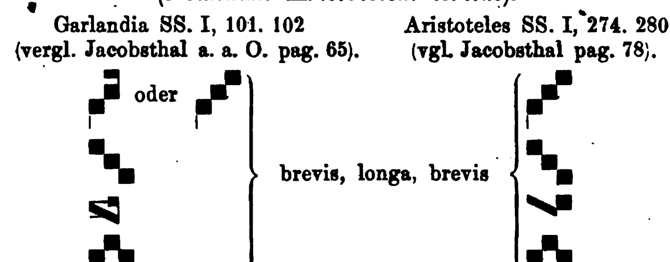
---

[1] Daß es nicht der vierte Modus ist, zeigt klar die 15. und 23. Notengruppe des Tenors von VII_{12}.

Modus secundus
(*secundum Aristotelem tertius*).



Garlandia SS. I, 101. 102 (vergl. Jacobsthal a. a. O. pag. 65). Aristoteles SS. I, 274. 280 (vgl. Jacobsthal pag. 78).

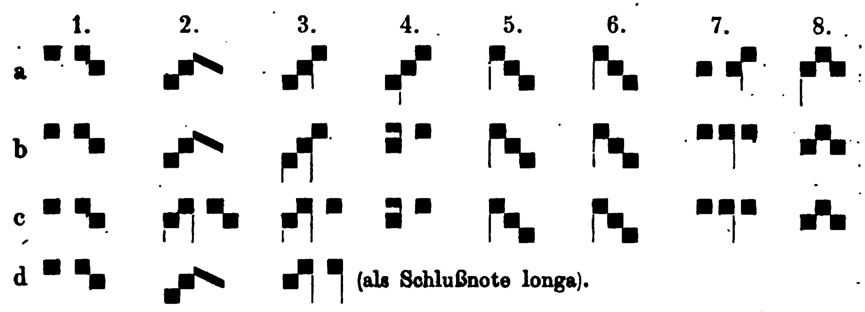


Auch hier zeigt sich die schwankende Bezeichnung des Werthes der letzten Note, der noch unentwickelte Begriff der Perfektion bei Garlandia, die theilweise bereits feststehende Bezeichnung der Perfektion, der Übergang zur Franconischen Notation bei Aristoteles. Die Tenore der beiden fraglichen Stücke VII_{12} und VII_{35} stimmen aber weder mit der Garlandia'schen noch mit der Aristotelischen Notation überein. In VII_{35} ist es nur eine einzige Ligatur, die Schwierigkeiten macht ; bei Aristoteles wie bei Garlandia ist eine derartige Ligatur immer mit einer *figura obliqua* notiert. Sie könnte entstanden sein durch eine vielleicht vom Schreiber nicht beabsichtigte Zusammenrückung von und das würde zur Franconischen Notationsweise des zweiten Modus stimmen: *semper due cum proprietate et perfectione et in fine sola brevis.*

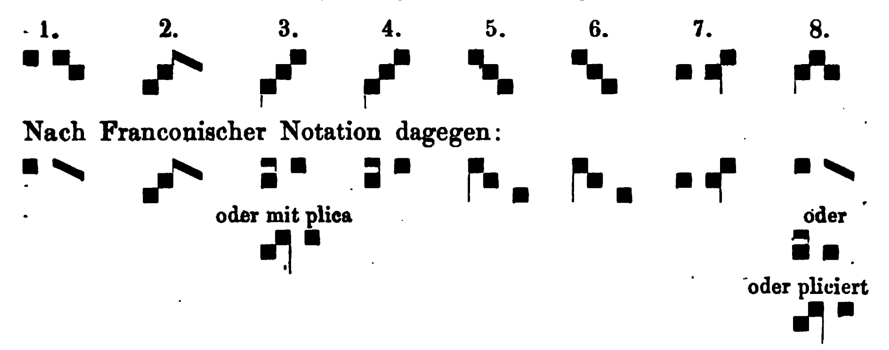
Schwieriger ist die Erklärung von VII_{12}. Der Text ist offenbar zerrüttet. Der Tenor wiederholt dieselbe Melodie dreieinhalbmal, und jede Wiederholung ist anders notiert. Die Tenormelodie *Aptatur* kommt in den Beispielen des Kodex fünf Mal vor, VII_{12}, VII_{16} IV_{18} V_{26} II_{44}, das erste Mal im *modus secundus*, die übrigen Male im *modus primus*. Die drei letzten Notationen stimmen Note für Note mit einander überein; VII_{16} weicht zwar in der 6. und 21. Note davon ab, das ist jedoch ein Fehler. Aus harmonischen Gründen ist die richtige Note beidemal *c* statt *d*, wie auch Coussemaker in der Übertragung stillschweigend gebessert hat, und dann stimmt auch VII_{16} genau mit den drei übrigen Fassungen. VII_{12} aber weicht merklich ab: es hat zu Anfang eine Note mehr; die quaternäre Ligatur heißt hier *f g a g* statt *f g a f* und namentlich der Schluß differiert mit den übrigen Fassungen. Somit werden auch noch andere Ungenauigkeiten zu erwarten sein.

Der Tenor von VII_{12} besteht aus acht Gruppen von 3 (und 4)

Noten, die dreimal wiederholt werden; die drei ersten Gruppen wiederholen sich noch ein viertes Mal. Diese Gruppen sind



Aus der Betrachtung der Gruppen 4*bc* und 7*abc* geht hervor, daß das Metrum wirklich *brevis longa brevis* ist; aus der Betrachtung der Gruppen 2, 3, 4, 7 geht aber auch hervor, daß solche Zusammenrückungen oder Auseinanderzerrungen, wie sie oben bei VII_{35} vermuthet wurden, wirklich stattgefunden haben. Die Ligaturen entsprechen weder der Garlandia'schen noch der Aristotelischen Notationsweise, wohl aber wird die Schreibweise erklärlich, wenn man annimmt, daß ein in Franconischer Notation zu schreiben gewohnter Kopist eine in Aristotelischer Notation[1] verfaßte Vorlage in ungeschickter Weise abgeschrieben hat. In rein Aristotelischer Notation müßte der Tenor folgende Gestalt gehabt haben:



Nach Franconischer Notation dagegen:

Als der Kopist zu schreiben begann, sah er die Differenz zu seinem gewohnten Schreibgebrauch. Die Gruppe 1 ließ er, wie sie war, vielleicht weil diese binäre Ligatur mit der trochäischen Geltung noch in Übung war. 2*a* brauchte nicht geändert zu werden. Aber

[1] Daß keine Garlandia'sche Originalnotierung vorlag, ersieht man aus Gruppe 7, nach Garlandia müßte ■ ▪ vorausgesetzt sein.

Gruppe 3! Der Schreiber war gewohnt sie *longa brevis brevis* zu lesen; um die Kürze der ersten Note herauszubringen, ließ er die *cauda* weg; das stimmte nicht, drum gab er der mittleren Note noch einen Strich, um sie als *longa* zu bezeichnen (3 *a*), und als sich dieselbe Ligatur in 4 wiederholte, verzichtete er vorläufig auf jede Emendation und brachte nur die *cauda* in der ihm geläufigen Weise rechts an (4 *a*). Auch die Gruppe 5 und 6 stimmte nicht zu seinen gewohnten Regeln; er war gewohnt, die Ligatur *longa brevis longa* zu lesen, also gerade das Gegentheil von dem, was sie bedeuten sollte. Er half sich damit, daß er der ersten Note eine *cauda* gab; dadurch wurde die erste Note *brevis recta*, die zweite *brevis altera* und so war wenigstens nothdürftig eine Übereinstimmung hergestellt (5 *a*, 6 *a*); allerdings stimmte die letzte Note nicht. Die 7. Gruppe konnte stehen bleiben, die 8. blieb, weil er sich vorläufig keinen Rath wußte. Bei der Wiederholung blieb 1 *b*, 2 *b* unangetastet. Bei 3 *b* wurde ein neues Experiment angestellt: die *cauda* wurde wieder restituiert (3 *b*); auch das half nicht aus der Verlegenheit. Endlich wurde die *ternaria ligatura* in eine *binaria* und eine einzelne *brevis* zerlegt (4 *b*) und damit war endlich eine Übereinstimmung mit der Franconischen Notation erzielt. Dieser Ausweg wurde, auch wo es nicht nothwendig war, angebracht (7 *b*), falsch angeordnet (2 *c*), ein neuer Versuch mit einer plicierten Ligatur gemacht (3 *c*) und endlich zur bewährten alten Zerlegung zurückgekehrt (4 *c*, 7 *c*, 3 *d*). Bei Gruppe 8 wurde nach Analogie zu 5 und 6 die Übereinstimmung nothdürftig hergestellt, indem durch Weglassung der *cauda* die Ligatur in eine von demselben *valor* wie 5 und 6 verwandelt wurde. Somit giebt dieser Tenor den Beweis, daß die Stücke des VII. Fascikels vorher in Aristotelischer Geltung notiert waren, zu Franco's Zeit jedoch in die bei ihm giltige Notierung umgeschrieben wurden.

Überblickt man die Tenore des VII. Fascikels im Zusammenhang, so wird die Hypothese dadurch gestützt. Zu Fascikel VII gehören:

Fol. 270 Nr. 10.	Die *longae* sind nach Aristoteles und Franco gleich; bei der Umschreibung brauchte der Kopist nur die *caudae* an die ternären Ligaturen anzufügen, um die Schreibung mit Franco in Übereinstimmung zu bringen; doch ist ihm hier ■▄ in Aristotelischer Geltung stehen geblieben.
» 273 » 11. » 275 » 34.	Da die Notation nach Franco und Aristoteles übereinstimmt, brauchte der Schreiber keine Änderungen zu machen.
» 277 » 39.	Wie Nr. 10.

Fol. 292	Nr. 28.	Wie in Nr. 11 und 34, nur sind die Aristotelischen Pausenzeichen stehen geblieben.
» 294	» 24.	Wie Nr. 11 und 34.
» 300	» 27.	Wie Nr. 10.
» 309	» 16.	Wie Nr. 11 und 34.
» 314	» 36.	Liedtenor, kein *cantus firmus* aus dem Gregorianischen Gesang.
» 319	» 12.	Aristotelische Vorlage, mißglückte Translation, verursacht durch die Schwierigkeit und das minder übliche Metrum.
» 320	» 13.	Wie Nr. 11 und 34.
» 324	» 35.	Die bei VII_{12} gewonnenen Erfahrungen werden mit mehr Geschick verwerthet.
» 334	» 40.	Wie Nr. 11 und 34.
» 346	» 25.	(Wie Nr. 11 und 34.)

Aristotelischen Einfluß zeigen noch andere Stücke. Aristoteles statuiert nämlich noch mehrere besondere Metra, die sonst bei keinem andern Theoretiker vorkommen: sein *modus quintus* besteht aus *brevis longa brevis brevis longa*; sein *modus sextus* aus *longa*, *semibrevis semibrevis brevis brevis longa*. Dieser fünfte Modus kommt vor im *Discantus* und *Triplum* von II_{44}, im *Discantus*, *Triplum* und *Quadruplum* von II_{46}, im *Discantus* und *Triplum* von V_{15}, im *Discantus* von V_{26}, im Tenor von V_{33}. Der sechste Aristotelische Modus kommt vor in VII_{24} und VII_{40}, jedoch nicht ganz genau; VII_{40} zerlegt die erste *longa* in eine *longa imperfecta* und *brevis* (*longa imperf. br. semibr. semibr. br. br. lga.*), VII_{24} fügt noch einen Auftakt hinzu (*br. lg. impf. br. semibr. semibr. br. br. lga.*). Die Ähnlichkeit der beiden Tenore in melodischer Beziehung, sowie ihr Charakter als *Pes* nach Art des Sumercanons lassen keinen Zweifel an ihrer nahen Verwandtschaft zu.

Ist es allzu kühn, wenn man behauptet, daß außer dem VII. auch noch der II. und V. Fascikel der Aristotelischen Schule angehören? Bezüglich der übrigen Fascikel ist wenigstens von einem mit Sicherheit zu sagen, daß er n i c h t Aristotelisch sei. Der Tenor von IV_{5} ist im dritten (daktylischen) Modus geschrieben mit ternären Ligaturen, deren Werth allerdings bei Aristoteles und Garlandia gleich ist. Wo jedoch die ternäre Ligatur aufgelöst wird in eine *brevis* und eine *binaria* ■ ■■, ■ ■, ist die erste Note dieser Ligatur *brevis altera*, die zweite *longa perfecta*, während nach Aristoteles[1] die Ligatur ausdrücklich den Werth *brevis recta*, *longa imperfecta* hat:

[1] SS. I, 273, vergl. Jacobsthal p. 75.

Prima recta brevis est, secunda vero longa imperfecta, ut manifeste patet in quarto quinto et sexto modo tam supra litteram quam sine.

Somit ergiebt sich als Resultat der Untersuchung:

1. Die ältesten Theile des Kodex von Montpellier sind die Fascikel III, IV, VI, von denen wahrscheinlich der ganze IV. nach Garlandia notiert ist.
2. Der V. Fascikel zeigt durchgehends Aristotelische Notation; auch der II. Fascikel ist vorwiegend nach älterer Art, wahrscheinlich im Aristotelischen System notiert, doch weist er schon einige Eigenheiten der Franconischen Theorie auf.
3. Im I. und VII. Fascikel ist die Franconische Schreibweise zum größten Theile durchgedrungen; doch reichen diese Fascikel in eine ältere Zeit hinauf und sind erst später in Franconische Notation umgeschrieben worden. In I zeigen sich hie und da Überreste älterer Notation, VII ist aus einer Aristotelischen Vorlage in Franconische Schrift transskribiert.
4. VIII gehört unbestritten der Franconischen Periode an.

V.

Es wirft sich die Frage nach den Autoren der durchweg anonymen Stücke auf. Coussemaker verfährt in höchst unkritischer Weise, indem er jede Komposition, die überhaupt irgendwo citiert wird, ohne weiteres mit einem Stücke des Kodex von Montpellier und den Citator mit dem Komponisten des fraglichen Stückes identificiert. Auf diese Weise erhält Coussemaker Kompositionen vom Autor der *Discantus positio vulgaris* u. a. Es erscheint vorsichtiger, dort, wo kein Autor genannt ist, auch keinen bestimmen zu wollen, sondern nur das relative Verhältniß der Fascikel zu den einzelnen Autoren, deren Schule die Fascikel entstammen, festzustellen. Da schon aus dem Vorherbesprochenen erhellt, daß jeder Fascikel eine in sich gleichartige abgeschlossene Individualität zeigt, so darf wohl im Ganzen das, was bezüglich eines Stückes eines Fascikels festgestellt wird, auch auf den ganzen Fascikel übertragen werden.

I. Discantus positio vulgaris.

SS. I 96. *De primo modo: cujus quidam tenor aliquando concordat cum moteto in notis ut hic: Virgo decus castitatis. Et tunc semper nota longa de motheto note longe correspondet de tenore et brevis brevi et e converso. Pausa vero utriusque valet unam brevem,*

nisi simul pauset uterque cum triplo et tunc pause cantus ecclesiastici tenentur ad placitum.

Das stimmt genau zu IV_6.

Aliquando vero tenor constat ex notis omnibus longis sicut tenor motheti: O Maria maris stella et tunc semper nota longa cum brevi de motheto uni tantum longe de tenore correspondent et e converso. Pausa vero utriusque est longa, nisi simul cum triplo pauset uterque et tunc sicut prius.

Auch das stimmt zu IV_8.

Item secundi modi tenor aliquando convenit in modis sicut hic in parte: In omni tuo fratre sum et Gaude chorus omnium.

Coussemaker schreibt auch diese beiden Stücke III_7 und III_9 dem Autor der *Discantus positio vulgaris* zu. Nun stimmt aber der Text nicht genau überein; er heißt *In omni tuo fratre non.* Dazu stehen zwar die diskantierenden Stimmen in beiden Stücken im zweiten Modus, der Tenor jedoch im vierten. Es muß also dem Autor der *Discantus positio vulgaris* eine andere Bearbeitung vorgelegen haben.

Similiter et tertii modi tenor cum motheto convenit sicut hic: O natio nefandi generis tunc semper singule note de motheto singulis notis de tenore et breves brevibus correspondent. Auch das stimmt genau zu IV_5. Die letzte, in der *Discantus positio vulgaris* citierte Komposition kommt im Kodex von Montpellier nicht vor.[1] Erwägt man nun, daß alle Stücke, welche mit der *Discantus positio vulgaris* übereinstimmen, dem vierten Fascikel angehören, daß alle Stücke, die damit nicht übereinstimmen, in andern Fascikeln sich finden, daß endlich die mit der *Discantus positio vulgaris* übereinstimmenden Stücke durch den ganzen vierten Fascikel zerstreut sind und nicht etwa bloß eine abgesonderte Gruppe innerhalb desselben Fascikels bilden[2]: so kommt man zu dem Schluß, daß der vierte Fascikel als Ganzes dem Autor der *Discantus positio vulgaris* vorgelegen haben und, wenn nicht älter, so doch gleichaltrig mit dem Traktate sein muß. Der dritte Fascikel dürfte in dieselbe Zeit hinaufreichen, doch lag dem

[1] Wohl aber wird sie citiert von Aristoteles SS. I, 280 als Beispiel zum vierten Modus.

[2] Der vierte Fascikel enthält:

Fol. 87. 88 Nr. 5 . . . . . D. p. v.
Fol. 88. 89 Nr. 8 . . . . . D. p. v.
Fol. 89. 90 Nr. 17
Fol. 92. 93 Nr. 14
Fol. 96. 97 Nr. 6 . . . . . D. p. v.
Fol. 98. 99 Nr. 18.

Autor der *Discantus positio vulgaris* jedenfalls eine andere Redaktion vor.

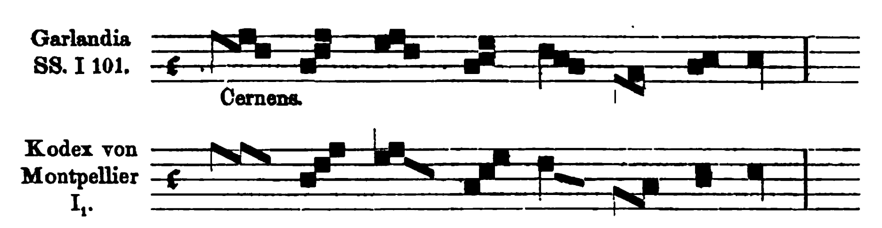
Von den Stücken des vierten Fascikels scheint besonders Nr. 8 sehr bekannt gewesen zu sein; es wird noch citiert von Aristoteles pag. 280 und Franco pag. 127, beidemal die oberste Stimme *O Maria virgo davidica*, beidemal als Beispiel zum fünften resp. siebenten Modus. Auch beim Anonymus III pag. 324 wird es citiert, stimmt aber nicht in den Noten überein. Ob auch noch andere Stücke des vierten Fascikels andern Autoren bekannt gewesen sind, läßt sich nicht entscheiden; IV_{14} *Veni sancte spiritus* wird zwar von Aristoteles pag. 279 citiert, jedoch ist die Melodie eine abweichende.

II. Johannes de Garlandia.

Die Theorie Garlandia's ist entwickelter als die der *Discantus positio vulgaris*, jedoch noch immer unvollkommen. Es kann der Traktat Garlandia's zeitlich nicht weit von der *Discantus positio vulgaris* abliegen; vielleicht ist der vom Anonymus quartus genannte Johannes Primarius mit dem älteren Garlandia identisch. Es ist oben darauf aufmerksam gemacht worden, daß der Tenor von VI_{32} mit seiner ganz eigenthümlichen Notation von Garlandia pag. 101 als Beispiel für den ersten Modus angeführt wird. Da aber der VI. Fascikel bei Coussemaker durch eine sehr ungenügende Zahl von Beispielen belegt ist, so lassen sich keine sichern Schlüsse ziehen. Beachtenswerth ist immerhin, daß von den in beiden Traktaten Garlandia's als Beispiele verwendeten Tenoren die weitaus größte Zahl auch im sechsten Fascikel erscheint und zwar *Angelus* Fol. 241, *Audi filia* Fol. 246, 250, 255. *Balaam* Fol. 249; *Docebit* Fol. 260, 265; *Domino* Fol. 239, 244, 245, 254, 261; *Eius* Fol. 258, 261. *Ferens* Fol. 234. *Fiat* Fol. 238, 239, 256; *Latus* Fol. 232, 235, 244, 263. *Omnes* Fol. 235, 239.

Außerdem erwähnt Garlandia pag. 116 noch mit größtem Lobe des Perotinus und citiert aus dessen *Alleluja Posui adjutorium* eine Stelle mit dem Texte *cernens* als Beispiel zum sechsten Modus;[1] das stimmt aber genau zu Takt 14—21 der mittleren Stimme von I_1, jedoch so, daß das Beispiel bei Garlandia in der älteren, das Stück des Kodex von Montpellier in der jüngeren Notation geschrieben ist.

[1] SS. I, 101: *Bene probatur* (diese Notationsweise des sechsten Modus) *per exemplum, quod invenitur in alleluia: Posui adiutorium in triplo ..... ut sumitur in hoc exemplo* (folgt das Notenbeispiel pag. 35).



Daraus folgt: 1) daß dieses *Posui* ein Werk Perotins ist; 2) daß das Stück Garlandia in seiner ursprünglichen älteren Notation vorlag, jedoch für den Kodex von Montpellier in neuere Notation umgeschrieben wurde. Im obigen Citat zeigt sich auch die Stelle, wo die binäre perfekte Ligatur in der Bedeutung zweier Breven (oben pag. 19) stehen geblieben ist. Aus der Verwendung des Wortes *Alleluja* als Gattungsbegriff, *Posui adjutorium* als Specialtitel geht hervor, daß die Stücke I_1 und I_2, die bei Coussemaker getrennt sind, ursprünglich ein zusammengehöriges Ganzes gebildet haben.

Über die übrigen Stücke des ersten Fascikels ist aus Garlandia kein Aufschluß zu holen. Da sie jedoch alle einen gleichmäßigen Charakter tragen, so mögen im ersten Fascikel noch mehrere Stücke Perotins enthalten sein.

III. Pseudo-Aristoteles.

Von den Stücken des Kodex von Montpellier werden bei Aristoteles erwähnt:

V_{15} { *L'autrier m'esbatoie* / *Demenant grant joie* / *Manere* }

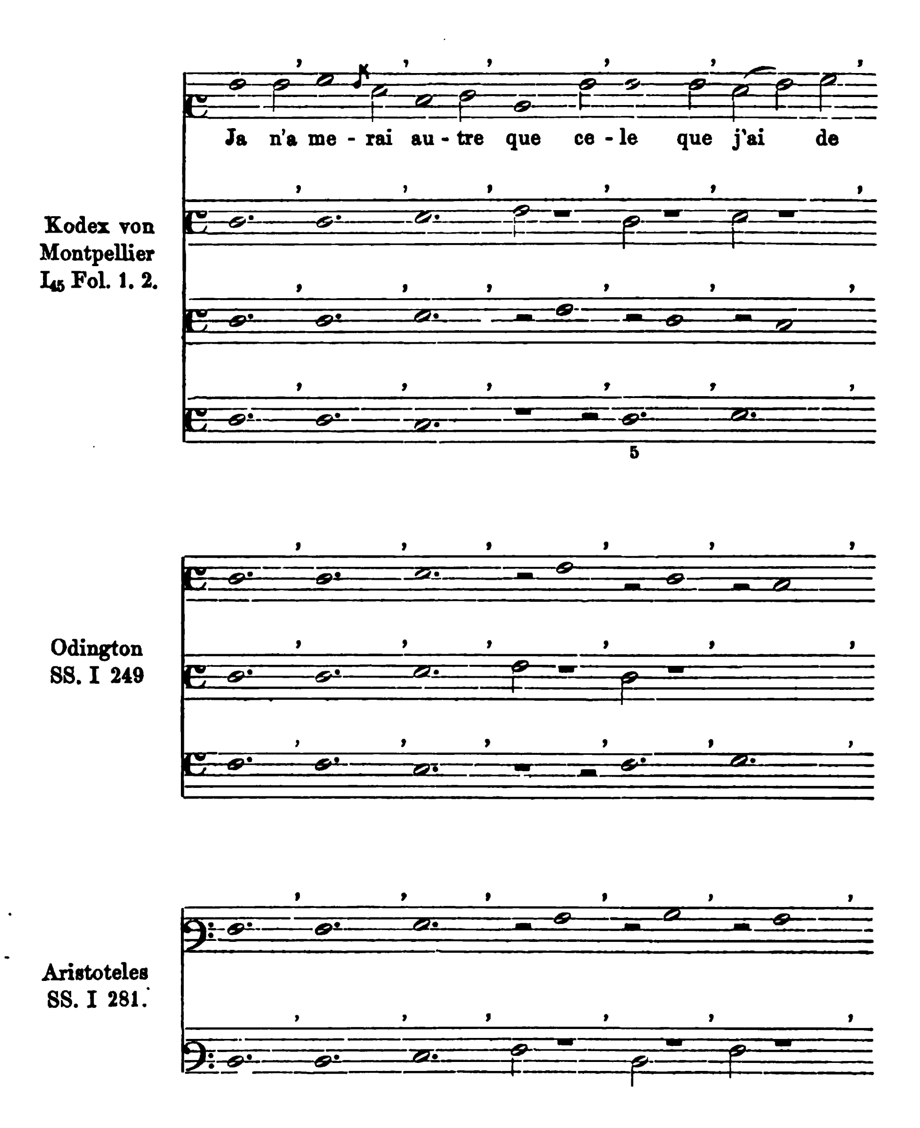
IV_{14} { *Veni virgo beatissima* / *Veni sancte spiritus* / *Neuma* }
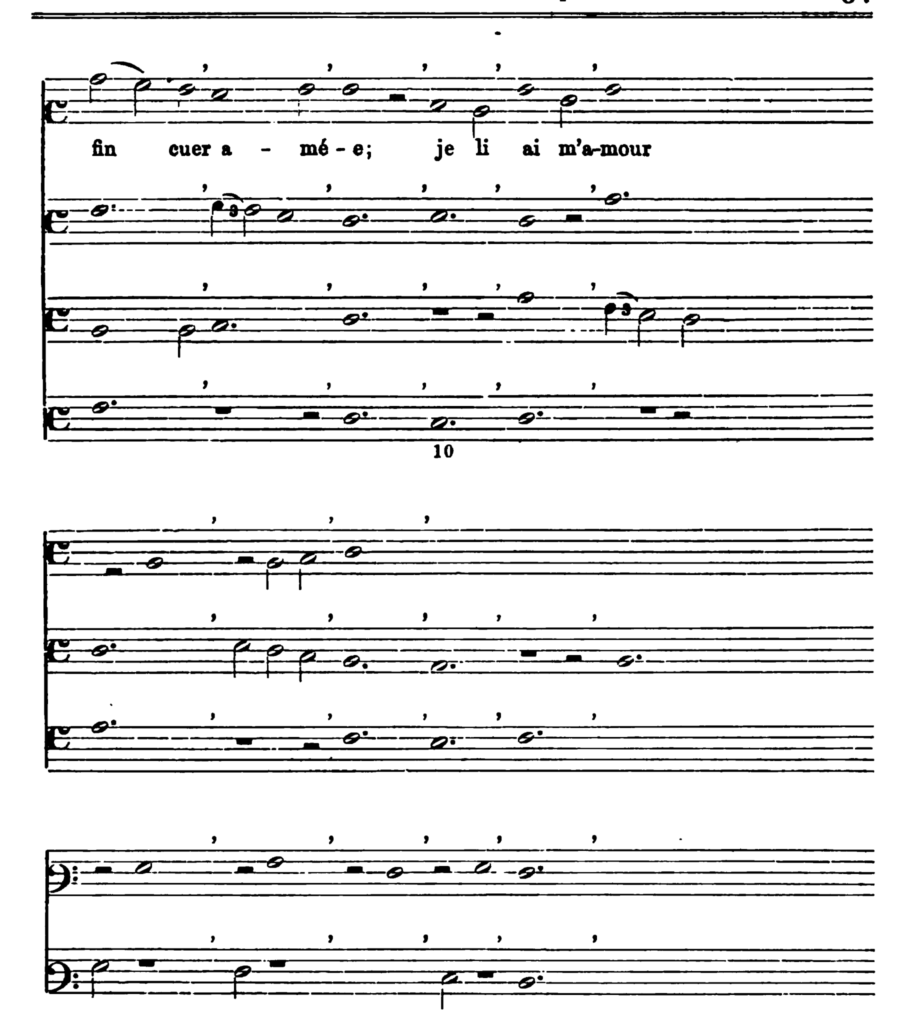
VII_{12} { *Amor vincens omnia* / *Marie preconio* / *Aptatur* }, jedesmal die mittlere Stimme, endlich ein Bruchstück *a ma dame que j'avoie* aus dem Anfang der obersten Stimme von III_9 { *Povre secors* / *Gaude chorus omnium* / *Angelus*. }

Hiervon stimmt IV_{14} gar nicht, VII_{12} wohl in den Noten, nicht aber im Metrum, III_9 zum großen Theile, das einzige V_{15} vollkommen genau überein. Somit wird, da der III. und IV. Fascikel als älter erkannt worden sind und da auch sonst der V. Fascikel, wie oben pag. 31 erwähnt, mancherlei Aristotelische Beziehungen zeigt, mit Sicherheit wohl nur der V. Fascikel als Vorlage Aristoteles' bezeichnet werden können.

Außerdem wird jedoch noch ein Hoquet *In seculum* erwähnt und daraus eine Stelle citiert. Da derselbe auch später vom Anonymus quartus, Odington und Franco erwähnt wird und auch der Kodex von Montpellier unter I_{45} diesen Hoquet enthält, so ist das Verhältniß genauer zu untersuchen.
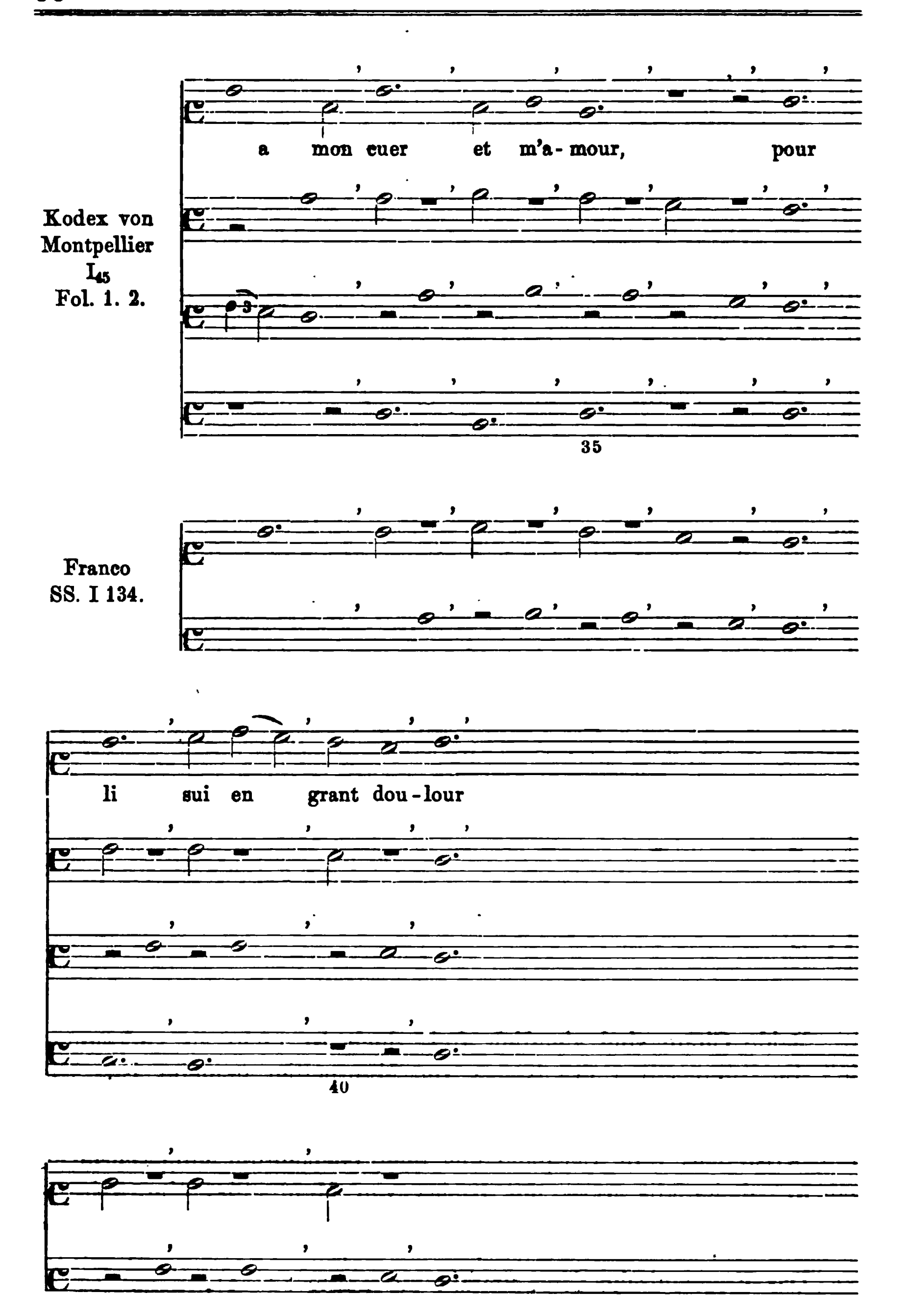
Aristoteles und Odington citieren den Anfang.





Beide Citate sind ziemlich frei; doch ist nicht zu verkennen, daß die Komposition des Kodex von Montpellier gemeint ist. Die beiden Hoquetstimmen sind in beiden Citaten vertauscht, es finden sich auch Lücken, welche vielleicht davon herrühren, daß Odington und Aristoteles ihre Beispiele aus dem Gedächtniß aufgeschrieben haben. Jedenfalls weist der Kodex von Montpellier eine Hinzufügung einer vierten Stimme sowie reichere Ausgestaltung der Mittelstimmen auf.

Das Franconische Citat umfaßt die Takte 32—41.


Kodex von Montpellier
L45
Fol. 1. 2.
a mon cuer et m'a- mour, pour
35
Franco
SS. I 134.
li sui en grant dou - lour
40

Auch hier ergiebt sich dieselbe Erscheinung. Das Franconische Citat ist, namentlich in der Notierung der Pausen, ungenauer, das Stück des Kodex ist auch hier durch die vierte Stimme erweitert. Jedenfalls war der Hoquet ursprünglich dreistimmig geschrieben und ist später durch eine vierte Stimme erweitert worden.

Der Anonymus quartus SS. I, 350 citiert diesen Hoquet, indem er ihn als Beispiel für das Vorkommen der *pausa semibrevis* anführt: *Exemplum pausationis semibrevis patet eis, qui sciunt reducere vel facere mutando de uno modo alium, ut illi qui dicunt secundum modum de quinto et reducunt superiorem vel superiores ad eundem modum secundum, velut quidam Parisienses fecerunt et adhuc faciunt de In seculum, le Hoket gallice, quod quidam Hispanus fecerat. Et talis pausatio supradicta semis pausatio dicitur.* Der Hoquet zeigt neben dem ersten auch den zweiten (iambischen), stellenweise auch den vierten Modus, der Tenor ist im fünften Modus (lauter *longae*) geschrieben. *Pausae semibreves* kommen in dieser Bearbeitung nicht vor. Coussemaker bemerkt jedoch pag. 149 und 289, daß auf Fol. 2 und 3 dasselbe Stück zweimal notiert sei und zwar das eine Mal in Longen und Breven, das andere Mal in Breven und Semibreven (vielleicht analog zu VII_{16}?), und diese zweite vierstimmige Bearbeitung dürfte diejenige sein, die der Anonymus erwähnt. Im Kodex von Montpellier finden sich aber von diesem Stück auch noch zwei dreistimmige Bearbeitungen, deren erste auf Fol. 111,[1] deren zweite auf Fol. 188, beide im V. Fascikel stehen; diese zweite dreistimmige Bearbeitung enthält die erste, dritte und vierte Stimme des Quadruplums. Ob mit der *reductio quinti modi ad secundum* einfach gemeint ist, daß man in Paris zuerst angefangen hat, Kompositionen zu schreiben, deren verschiedene Stimmen verschiedenen *modis* angehören, während früher alle Stimmen im selben Modus gestanden seien,[2] oder ob es nicht vielmehr heißen soll, daß in Paris zu der ursprünglich dreistimmigen Bearbeitung im zweiten Modus noch eine vierte Stimme im fünften Modus hinzugefügt worden sei — dann wäre aber der Tenor die hinzugefügte Stimme — weiß ich nicht zu entscheiden. Die Bearbeitungsgeschichte dieses Stückes stellt sich folgendermaßen dar: Die erste Fassung ist

---

[1] Welche Stimmen des Quadruplums diese Bearbeitung enthält, ist nicht angegeben; vermuthlich die drei untersten.

[2] Vielleicht meint das der Anonymus quartus SS. I, 333. Im fünften Modus *quelibet longa continet tria tempora, et sic quelibet longa equipollet longe et brevi in primo modo, brevi et longe in secundo modo vel ambobus, si bene armonice deducantur, quod difficile est apud talia scientes, nisi fuerint a longo tempore ad talia consueti.*

die dreistimmige Fol. 111 zu Anfang des fünften Fascikels; sie ist diejenige, welche Aristoteles, Odington und Franco vorlag. Sie wurde durch eine vierte Stimme erweitert (Fasc. I, Fol. 2, 3) und in verschiedenen Notenwerthen niedergeschrieben. Diese zweite Niederschrift in kürzeren Notenwerthen ist die dem Anonymus quartus vorliegende. Eine andere Bearbeitung geschah dadurch, daß die zweite Stimme weggelassen, der Satz also wieder dreistimmig gemacht und der Mittelstimme ein neuer Text *Sire diex*, *li dos maus* (Fol. 188) untergelegt wurde. Da der Fascikel V der Aristotelischen Periode angehört, in dieser aber sowohl die ursprüngliche als auch die umgearbeitete Komposition erscheinen, so folgt, daß schon die vierstimmige Umarbeitung dem Zeitalter des Aristoteles, die ursprüngliche dreistimmige des anonymen spanischen Komponisten der voraristotelischen Zeit angehören muß. Da der erste Fascikel schon Stücke Perotins enthält, so muß der spanische Komponist auch in eine frühere, vielleicht in die Garlandia'sche Epoche gehören[1] und die ursprüngliche Niederschrift des ersten Fascikels ist älter als der fünfte.

IV. Petrus de Cruce, Franco und seine Abbreviatoren.

Petrus de Cruce wird von Handlo und Hanboys wiederholt citiert als derjenige, der mehr als drei Semibreven durch ein *punctum divisionis* unterschieden habe (SS. I, 387, 389, 424). Nachdem nun sein Hauptverdienst in Reformen der Notation zu bestehen scheint, so ist die Vermuthung Coussemakers (SS. I, pag. XVIII) ansprechend, er sei identisch mit *Petrus optimus notator*, den der Anonymus quartus pag. 342 und 344 einen Schüler Roberts von Sabilon nennt und der als unmittelbarer Vorgänger der Franconischen Periode zu betrachten ist. Johannes de Muris[2] citiert mehrere Stellen aus seinen Werken, die mit VII_{10} und VII_{11} genau übereinstimmen. Diese beiden Stücke enthalten auch wirklich viele Semibreves, die durch *puncta divisionis* von einander getrennt sind. Auch Handlo citiert VII_{10}. Es erscheinen somit VII_{10} und VII_{11} als Werke des Petrus und die in der Anlage damit sehr übereinstimmenden Stücke $VII_{28.\ 34.\ 39}$ weisen darauf hin, daß die Abfassungszeit wenigstens einiger Stücke des siebenten Fascikels unmittelbar vor die

[1] In der einzigen Stelle, wo spanische Komponisten erwähnt werden, werden dieselben unter die *antiquiores* gezählt. Anonymus quartus SS. I, 345. *Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis signatio talis signata, sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem velut in libris Hispanorum et Pompilonensium.*

[2] *Speculum musicae* VII, 17. SS. II, 401.

Franconische Zeit fällt, was durch die oben angestellten Erwägungen nur bestätigt erscheint.

In dem Traktate Franco's von Köln erscheinen citiert pag. 120 IV_{18} *Eximie pater*, pag. 127 IV_8 *O maria virgo davitica*, endlich aus III_9 der Anfang *povre secors* und ein Stück aus der Mitte *respondi que ne leroit*, das letzte in den Pausen etwas abweichend; das sind aber alles Kompositionen früherer Zeit. Neu ist nur pag. 132 ein Citat aus dem zweiten Fascikel, II_{51} mit dem Tenor *flos filius*, jedoch mit abweichendem Diskante: *virgo viget melius* statt *l'autrier joer m'en alai*. Es ist also auch der zweite Fascikel älter als Franco. Die Abbreviatoren Franco's von Paris, Petrus Picardus,[1] der Anonymus secundus, tertius und septimus bringen nichts wesentlich Neues. Picardus citiert SS. I 137 *A ma dame* und *Gaude chorus*, beides aus III_9. Da der Traktat ohne Notenbeispiele ist, so läßt sich nicht entscheiden, ob diese Citate wirklich dem Kodex von Montpellier entsprechen. Beides wird als Beispiel für die *longa imperfecta* citiert; das stimmt wohl bei *Gaude*, nicht aber bei *A ma dame*. Dasselbe *Gaude chorus* citiert auch der Anonymus secundus, SS. I 307, aber ziemlich wenig übereinstimmend, ferner VII_{16} *En grand doulour*, auch beinahe gar nicht übereinstimmend. Der Anonymus septimus SS. I 379 citiert II_{43} *bone compaignie*, ohne Noten, jedoch als Beispiel zum ersten Modus, was stimmt. Da aber alle diese Fascikel bereits aus früheren Perioden bekannt sind, so bringen diese Citate nichts Neues.

V. Der Anonymus quartus.

Sein Traktat ist das bedeutendste Werk der ganzen Musiklitteratur des zwölften Jahrhunderts. Reiche Kenntnisse, sichere methodische Durchführung, vor allem der weite historische Blick, der gern den geschichtlichen Entwicklungsphasen nachgeht, zeichnen den Autor aus. Er ist, wie Coussemaker in den Vorbemerkungen zum ersten Bande der SS. überzeugend nachgewiesen hat, ein Zeitgenosse Franco's, hat seinen Traktat zwischen 1189 und 1215 geschrieben und scheint zu Paris gelebt und gelehrt zu haben. Denn ein für die mündliche Unterweisung von Schülern bestimmtes Lehrbuch ist sein Traktat. Darauf weist die häufige Anwendung der 2 Pers. Plur., die direkte Anrede an die Schüler, die methodische

[1] Der Anfang von Picardus' Traktat: *Quoniam nonnulli maxime novi auditores compendiosa brevitate letantur*, verglichen mit den Anfängen der drei andern Bearbeiter *Gaudent brevitate moderni*, scheint darauf hinzuweisen, daß er mit diesen in naher Verwandtschaft steht.

Entwicklung vom Leichteren zum Schwereren, vom Einfachen zum Komplicierten hin, die, wenn die Sache klar genug erscheint, die weitere Entwicklung dem häuslichen Fleiße der Zuhörer überläßt, das zeigt der Hinweis auf die vorhandenen musikalischen Lehrmittel, vor allem aber der Mangel an Notenbeispielen und die dadurch nothwendige umständliche Exemplificierung der vorauszusetzenden Notentexte. Wäre der Traktat nur zum Lesen bestimmt, so würde ein einfaches Notenbeispiel viel kürzer zum Ziele gelangen; es wird aber die Schreibweise einer Ligatur umständlich beschrieben (SS. I 340, 357)[1], bei Notenbeispielen werden die einzelnen Noten nach Höhe und Geltung aufgezählt (ibid. 355, 357) und der Text überdies diktiert; es ist ein Diktat eines Lehrers, dem keine Schultafel zu Gebote steht, worauf er seine Beispiele aufschreiben könnte; er muß alles seinen Hörern diktieren. Ich möchte das Ganze für das Kollegienheft eines Studierenden oder noch besser für das Vorlesungsheft eines Vortragenden halten und den Autor unter den Lehrern der Pariser Universität am Ende des 12. oder am Anfang des 13. Jahrhunderts suchen.

Der anonyme Autor ist ein vielfach musikalisch gebildeter Mann; daß er die Entwicklung seiner Kunst studiert hat, beweisen die beiden oft citierten musikhistorischen Abschnitte pag. 342 und 344, er ist auch mit der musikalischen Übung anderer Länder, wie Englands und Spaniens, vertraut. Er erwähnt die beiden Franco's mit dem höchsten Lobe; daß er ihre Schüler, ihre Werke nicht nennt, beweist, daß er gleichzeitig mit ihnen lebt. Er ist konservativ; wenn er auch überall die Verdienste der Neueren anerkennt, wenn er auch auf die Unzulänglichkeit veralteter Schreibweisen hindeutet: sein Vorbild bleibt doch der große Perotinus, sein Ideal, auf dessen Kompositionen er überall als auf die vorzüglichsten hinweist, aus denen er fast ausschließlich seine Beispiele entnimmt, obwohl wir das Zeitalter Perotins mindestens ein halbes Jahrhundert vor seine Zeit setzen müssen.

An zwei Stellen zählt der Anonymus Werke Perotins auf; das eine Mal pag. 342 an der musikhistorischen Stelle, das zweite Mal pag. 360, wo die Hörer mit der musikalischen Litteratur ihrer Zeit bekannt gemacht werden. Die beiden Verzeichnisse stimmen nicht ganz mit einander überein. Daß alles, was im ersten Verzeichniß steht, Perotins Werke sind, ist klar; an der Spitze des zweiten

---

[1] z. B. pag. 340: *Fac quadrangulum et alium quadrangulum jungendo tonum cum tono sive angulum cum angulo lateraliter protrahendo, iterato alium quadrangulum sibi iungendo et recte supraponendo, ut in duabus ligatis supra dictum est* etc.

Verzeichnisses stehen zwar auch Werke Perotins, doch könnten in die Litteraturübersicht auch Werke anderer Komponisten aufgenommen sein, wenngleich es sehr befremden müßte, daß diese anderen Komponisten nicht auch namentlich erscheinen. Diese beiden Verzeichnisse lauten:

pag. 342:

Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut Viderunt et Sederunt cum abundantia colorum musice artis.

Insuper et tripla plurima nobilissima sicut Alleluia Posui adjutorium, Nativitas etc.

Fecit etiam triplices conductus ut Salvatoris hodie

et duplices conductus sicut Dum sigillum summi patris; et simplices conductus cum pluribus aliis sicut Beata viscera, Justitia etc.

pag. 360:

Est quoddam volumen continens quadrupla ut Viderunt et Sederunt, que composuit Perotinus magnus, in quibus continentur colores et pulchritudines.

Pro maiori parte totius artis huius habeatis ipsa in usu cum quibusdam similibus etc.

Et est aliud volumen de triplicibus maioribus magnis ut Alleluja Dies sanctificatus, in quo continentur colores et pulchritudines cum abundantia.

Et si quis haberet servitium divinum sub tali forma, haberet optimum volumen istius artis, de quo volumine tractabimus in postpositis in capitulo isto.

Tertium volumen est de conductis triplicibus caudas habentibus sicut Salvatoris hodie et Religantur ab arca et similia, in quibus continentur puncta finalia organi in fine versuum et in quibusdam non, quos bonus organista scire tenetur.

Et est aliud volumen de duplicibus conductis, habentibus caudas, ut Ave Maria antiquum in duplo et Pater noster commiserere vel Hac in die regi nato, in quo continentur nomina plurium conductorum et similia.

Et est quintum volumen de quadruplicibus et triplicibus et duplicibus sine cauda, quod solebat esse in usu inter minores cantores et similia.

Et est sextum volumen de organo in duplo ut Judaea et Jerusalem et Constantis quod quidem nunquam fit in triplo, velut potest fieri propter quemdam modum ipsum, quem habet extraneum aliis . . . . .

Et plura alia volumina reperiuntur, sed in diversitatibus ordinationum cantus et melodie, sicut simplices conductus laici; et sunt millia alia plura, de quibus omnibus in suis libris vel voluminibus plenius patet. —

Die drei ersten Volumina stimmen mit einander überein. Aus dem folgenden hat Coussemaker den *Conductus Beata viscera* mit III_4 des Kodex von Montpellier identificiert; die Komposition ist aber gar kein *Conductus*, sondern ein *Motetus*.[1] Von den hier angeführten Texten erscheinen im Kodex von Montpellier nur *Viderunt*, *Posui* und *Nativitas*. *Viderunt* im zweiten Fascikel ist entschieden nicht Perotinisch. Es fehlt dazu das im selben Volumen vorkommende *Sederunt*, das Stück hat keine *abundantia colorum*[2] *et armonice artis*; ferner erwähnt der Anonymus *currentes cum antecedente*[3] *ut in Viderunt*, eine solche Konjunktur findet sich aber in II_{42} nicht. Endlich stimmt auch der Tenor nicht ganz überein. Der Anonymus sagt pag. 350: *fuerunt quidam, qui notabant et ponebant litteras in loco punctorum sic f, f, f, a, c, c, d, c, a, d, c, c quod patet in antiquis libris super Viderunt omnes.* Im Kodex von Montpellier heißt aber der Tenor *f, f, a, c, c, d, c, a, c, c, c, e, d, c.* Bestenfalls ist also entweder eines oder das andere eine Komposition Perotins; welches, läßt sich nicht entscheiden.

Bei den übrigen beiden Stücken ist zu bemerken, daß der Anonymus überall *Alleluja* als Gattungsbegriff gebraucht: pag. 342 *Alleluja Posui adjutorium, Nativitas;* pag. 360 *Alleluja Dies sanctificatus;* pag. 361 *ut patet in Alleluja Posui adjutorium* und *que omnia ponuntur in Alleluja Posui adjutorium magno triplo et in multis aliis.* Mit einer andern Gattungsbezeichnung steht dieses Stück pag. 354 *quandoque dicitur alio modo ut in organo triplo quamvis improprie, ut in Posui adjutorium.* Auch im Kodex von Montpellier sind die beiden Stücke stets mit einem *Alleluja* verbunden; es steht Fol. 9 *Alleluja*, Fol. 10 *Nativitas*; Fol. 16 *Alleluja*, Fol. 17 *Posui*. Daß aber dieses *Alleluja* und *Posui* wirklich zusammengehören (Coussemaker hat sie als Nr. I und II der Beispiele getrennt), beweist eine Stelle, wo ein Citat aus dem ersten der beiden Stücke dem *Posui*

---

[1] Der Hauptunterschied zwischen *Conductus* und *Motetus* liegt nach Franco SS. I, 132 darin, daß der *Motetus* einen aus dem Gregorianischen Gesang entnommenen, der *Conductus* einen frei erfundenen Tenor hat: *In omnibus aliis accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet et ab ipso ortum habet; in conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus. . . . . Qui vult facere conductum primum cantum invenire debet pulchriorem quam potest; deinde uti debet illo ut de tenore faciendo discantum. Beata viscera* ist aber die rituelle Kommunion auf das Fest *Visitationis Beatae Mariae Virginis* (2. Juli).

[2] Nach Adler in dieser Zeitschrift II, 291 sind damit Imitationen gemeint.

[3] SS. I, 340: *Fac quadrangulum cum tractu uno in parte dextera et junge obliquo modo in parva distantia duplex vel triplex vel quadruplex elmuahym, et currentes dicuntur secundum aliquos* (■ ♦ ♦ ♦).

zugetheilt wird. Der Anonymus sagt pag. 361 vom ersten *modus irregularis: quorum unus est, qui procedit per unam longam duplicem vel per semibrevem vel minimam et longam debitam et sic per talem continuando etc., ut patet in Alleluja Posui adjutorium; quoniam ibi ponitur loco copule sub tali forma: duplex longa, f e conjunctim*[1] *f d conjunctim, e c d f g f cum plica, d c cum plica, a duplex longa cum c conjunctim et iste modus dicitur primus irregularis et bene competit organo puro.* Das ist aber, bis auf die fehlende zweite Plica, genau Takt 44—53 der mittleren Stimme von I_1. Somit ist dieses Stück wirklich als Komposition Perotins erwiesen, und es ist nicht unmöglich, daß der ganze erste Fascikel, mit Ausnahme des eingeschobenen vierstimmigen Stückes, Werke Perotins enthält. Das einzige französische Lied, welches der Anonymus auch nach seinen Noten anführt, *Jo quiday mes maus celer* (SS. I 357) findet sich im Kodex von Montpellier nicht. Auch von einem zweiten ist es mit Sicherheit zu bestreiten. Bei Gelegenheit der Besprechung der *Triplicia* wird der Tenor *Omnes* pag. 358a angeführt, dazu die Noten eines Discantus und *Triplum* (die beiden letzten ohne Text, das *Triplum* nach einem, wie es scheint, eingeschobenen Stück über das zweistimmige Organum noch einmal genauer pag. 359). Der Tenor und die ersten Noten stimmen, abgesehen davon, daß es im ersten Modus steht, mit VII_{35} überein, welches jedoch im zweiten Modus geschrieben ist. Die weitere Folge ist aber so differierend, daß man nicht auf Identität schließen kann.

Es ist somit die Ausbeute an sichern Komponisten sehr gering. Fest steht nur Petrus de Cruce mit $VII_{10.\ 11}$, Perotin mit $I_{1.\ 2}$ und der spanische Anonymus mit I_{45}. Coussemaker ist jedoch in der Zutheilung an Komponisten freigebiger:

Für Werke Perotins hält er noch I_3 II_{42} III_4. I_3 übergeht er mit vollständigem Stillschweigen; II_{42} *Viderunt* und III_4 *Beata viscera* ist nach den vorhergegangenen Erörterungen mindestens sehr zweifelhaft.

Dem Autor der *Discantus positio vulgaris* schreibt er zu $III_{7.\ 9}$ $IV_{5.\ 6.\ 8}$. Hiervon ist oben bemerkt, daß $IV_{5.\ 6.\ 8}$ wohl mit der *Discantus positio vulgaris* übereinstimmen; deswegen müssen sie aber noch nicht vom Verfasser dieses Traktates komponiert sein. $III_{7.\ 9}$ gehören ihm nicht an.

Aristoteles werden zugeschrieben II_{44} IV_{14} V_{15} VII_{12} VII_{13}. IV_{14} VII_{12} stimmen nicht überein; V_{15} allerdings, doch muß es deswegen noch keine Komposition Aristoteles' sein. *Vilains levés sus* soll auch

[1] d. h. eine Ligatur.

mit Fol. 361 { *L'autre jour me chevaulchoie* / *L'autrier joiant et joli* / *Vilains liève sus o* } (VIII. Fasc.) übereinstimmen; wenn das auch wirklich der Fall ist, so hat es doch nicht mehr Beweiskraft als V_{15}. Am Ende des Aristoteleskodex sind noch 7 Motets angehängt, deren Komposition von Coussemaker Aristoteles zugeschrieben wird »*Tout porte à croire, que ces compositions sont de l'auteur du traité*«, sagt er pag. 155, es wird aber kein einziger Grund angeführt. Nachdem in diesem Aristoteleskodex { *Quant voi la florete* / *Je suis joliete* / *Aptatur* } dreistimmig ist, im Kodex von Montpellier jedoch vierstimmig als II_{44} vorkommt, so wäre eine Bemerkung darüber doch wohl am Platze gewesen.

In demselben Aristoteleskodex kommen noch vor:

{ *Salve virgo nobilis* / *Verbum caro factum* / *Veritatem* } Fol. 320 = Couss. VII_{13}[1]

{ *Amor vincens omnia* / *Mariae praeconio devotio* / *Aptatur* } Fol. 319 = Couss. VII_{12}

{ *L'autrier m'esbanoie* / *Demenant grand joie* / *Manere* } Fol. 111 = Couss. V_{15}

{ *Si j'ai servi longuement* / *Trop longuement m'a failli* / *Pro patribus* } Fol. 128 Fasc. V.

Wenn das wirklich dieselben Stücke sind, wie im Kodex von Montpellier, so darf man deswegen noch immer nicht Aristoteles zum Komponisten derselben machen. Es geht nur daraus hervor, was schon früher erwiesen worden ist, daß der fünfte und siebente Fascikel auf engere Beziehungen zu Aristoteles hinweisen.

Franco von Köln schreibt Coussemaker zu $IV_{17.\ 18}$. Daß sie ihm nicht angehören können, beweist die vorfranconische Notation.

Franco von Paris wird zugeschrieben VII_{16}. Das ist unmöglich wegen des Mangels der dreitheiligen Mensur; im übrigen ist auch das Citat SS. I 307 ungenau.

Wichtig erscheint das Verhältniß des Kodex von Montpellier zu andern von Coussemaker publicierten Stücken. In seiner *Histoire*

---

[1] Im Kodex von Montpellier hat dieses Stück den Tenor *Verbum*.

de l'harmonie au moyen-âge veröffentlicht er pag. 262 (Documents Nr. V) eine anonyme Abhandlung aus dem Kodex Nr. 813 der Bibliothèque nationale zu Paris, welche nach SS. I pag. XVIII beinahe wörtlich mit der Abbreviation des Johann Ballox (SS. I 292) übereinstimmen soll.[1] Das ist nun allerdings nicht der Fall, der Traktat des Kodex 813 stimmt am allerwenigsten zu Ballox, am meisten vielmehr mit den Citaten Robert Handlo's (SS. I, 383). Diesem Traktate im Kodex 813 gehen in französischer Sprache geschriebene Diskantierregeln, *Quiconques veut deschanter* voran, welche wieder mit dem Anhang des dritten Anonymus *Quicunque bene et secure discantare voluerit* übereinstimmen. Zwischen diesen Traktaten zerstreut stehen zwei- und dreistimmige Lieder. Coussemaker beschreibt (*Histoire de l'harm.* 259) den Kodex folgendermaßen: *Les seize premiers feuillets comprennent treize pièces à une, deux et trois voix* (folgt die Aufzählung derselben bis Fol. 269 b). *Sur les marges inférieures des feuillets 269 et 270 se trouve le petit traité de déchant en langue romane qui forme le second de nos documents inédits* (pag. 245). (Nach der pag. 244 gemachten Beschreibung reicht dieser Traktat nur bis auf die erste Seite von Fol. 270.) *Au verso du feuillet 270 est écrit, de la même main que le précédent et également sur les marges le traité de déchant, dont il s'agit ici; il commence par ces mots »Quando due note etc.« et finit à la marge inférieure au feuillet 275*^{ro} *par ceux-ci: »En grant dolour.« Les feuillets 270 à 288 contiennent des déchants à deux et trois voix, dont nous donnons ici les premières paroles* (folgt die Aufzählung derselben). *Viennent ensuite quarante pièces à deux et trois parties, portant un caractère et un cachet tout particuliers. Elles forment de curieux spécimens du genre de déchant, appelé par quelques auteurs déchant avec paroles différentes* (diese Stücke reichen von Fol. 288 r bis 292 v).

Aus Coussemaker's Beschreibung geht hervor, daß der Theil Fol. 254—292 eine Liedersammlung ist, bestehend aus drei verschiedenen Bestandtheilen: Fol. 252—269, Fol. 270—287, Fol. 288—292. An die Ränder der mittleren Partie sind die beiden Diskantiertraktate geschrieben. Sie sind also in ein älteres bereits vollständig geschriebenes Manuskript nachgetragen worden. Da die Traktate in

[1] Es ist das eine mit *Gaudent brevitate moderni* beginnende Abbreviation eines Franconischen Traktates, die in verschiedenen Formen auch als *Anonymi secundi tractatus de discantu* (SS. I, 303), als *Anonymi tertii de cantu mensurabili* (SS. I, 319) erscheint und von Robert von Handlo (SS. I, 383) und Johannes Hanboys (SS. I, 403) zur Grundlage ihrer Interpretationen und Erweiterungen gemacht worden ist. Die Erörterung des Verhältnisses der verschiedenen Redaktionen muß einer selbständigen Abhandlung überlassen bleiben.

die Franconische Zeit gehören (Ballox bezeichnet seinen Traktat als *abbreviatio magistri Franconis*), so muß die Liedersammlung in eine frühere Periode hinaufzurücken sein, und wirklich findet sich in den von Coussemaker (Planche XXVII Nr. 1, 2, 3) gegebenen Beispielen jene ältere Notation, die ich oben S. 15 nachgewiesen habe: die ternären Ligaturen *cum proprietate et perfectione* haben den Werth *longa brevis longa* wie bei Garlandia; und nichts hindert uns, diese Stücke in die Garlandia'sche Zeit hinaufzurücken. Aber auch aus noch älterer Zeit enthält dieser Kodex Proben. Das Stück Nr. 4 *Custodi nos Domine* aus der mittleren Partie der Liedersammlung zeigt noch eine derartige Notation, daß alles, was auf eine Textsilbe gesungen wird, sei es *longa*, *brevis*, Konjunktur oder Ligatur, einen und denselben Werth hat; hier steht also die Bezeichnung der Mensur durch die Notenschrift noch in ihren ersten, unentwickelten Anfängen.[1]

Die Liedersammlung des Kodex 813 besteht aus zweierlei Bestandtheilen: aus Stücken aus den ersten Anfängen der Mensur (Fol. 252—269; 270—287) und aus der Zeit Garlandia's (Fol. 288—292). Aus dieser zweiten Partie finden sich ziemlich viele Stücke im Kodex von Montpellier wieder; aber was hier vierstimmig ist, ist im Kodex 813 dreistimmig, was hier dreistimmig ist, ist dort zweistimmig.

Soviel sich aus der bloßen Übereinstimmung der Texte schließen läßt, sind einander gleich

Kodex 813:		Kodex von Montpellier:	
Fol. 288 Nr. 1 (3-stimmig)	*Dieus je ni puis la nuit dormir.* *Et vide et inclina aurem tuam.*	Fasc. II Fol. 44 (4-stimmig)	*Diex mout me fet.* *Diex, je suis ja près de joir.* *Diex, je ni puis la nuit.* *Et videbit.*
Fol. 288 Nr. 5 (2-stimmig)	*Trop m'a amours asailli.* *In seculum.*	Fasc. VI Fol. 253 (2-stimmig)	*Trop m'a amours asailli.* *In seculum.*
Fol. 288 Nr. 7 (2-stimmig)	*Ne sais ou confort prendrai.* *Et tenue.*	(?) Fasc. V Fol. 121 (3-stimmig)	*Ne sai ou confort.* *Que por moi reconforter.* *Et sperabit.*
Fol. 288 Nr. 8 (2-stimmig)	*Je m'estoie mis en voie.* *Ille vos docebit.*	Fasc. VI Fol. 265 (2-stimmig)	*Je m'estoie mis en voie.* *Docebit.*
Fol. 288 Nr. 9 (2-stimmig)	*Pourcoi m'avez vos doné mari.* *Docebit.*	Fasc. VI Fol. 265 (2-stimmig)	*Pourquoi m'avez voz.* *Docebit.*

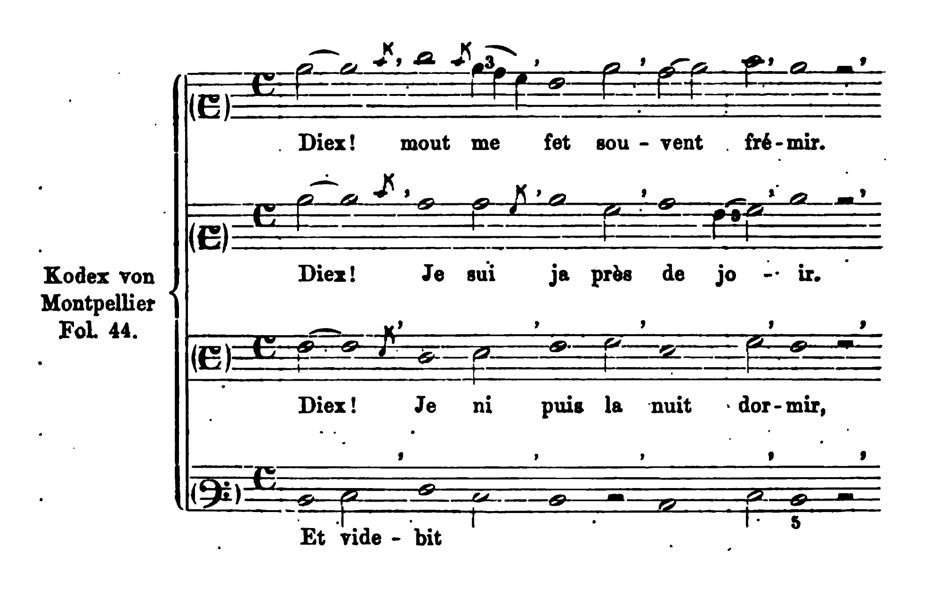
[1] Ebenso im *Agnus fili virginis* aus dem Ms. 95 der Bibliothek von Lille (Planche XXVI. Nr. 2).

Kodex 813:		Kodex von Montpellier:	
Fol. 289 Nr. 10 (2-stimmig)	*Liés est.* *Docebit.*	Fasc. V Fol. 142 (3-stimmig)	*Lies et joli sui.* *Je n'ai joie ne nule.* *In seculum.*
Fol. 289 Nr. 11 (2-stimmig)	*En contra le nouvel tans d'esté.* *Docebit.*	(?) Fasc. V Fol. 134 (3-stimmig)	*Encontre le tans.* *Quant feullent aubepin.* *In odorem.*
Fol. 289 Nr. 14 (2-stimmig)	*Je me cuidai bien tenir.* *Et gaudebit.*	(?) Fasc. V Fol. 159 (3-stimmig)	*De joli cuer doit venir.* *Je me quiday bien.* *Et gaudebit.*
Fol. 290 Nr. 17 (2-stimmig)	*J'ai trové qui m'amera.* *Fiat.*	Fasc. VIII Fol. 369 (3-stimmig)	*En mai quant rosier.* *J'ai trouvé qui m'amera.* *Fiat.*
Fol. 290 Nr. 18 (2-stimmig)	*Merchis de cui j'atendoie.* *Fiat.*	Fasc. VI Fol. 239 (2-stimmig)	*Merri de qui j'atendoie.* *Fiat.*
Fol. 291 Nr. 28 (2-stimmig)	*(L)e bergier.* *Eius.*	Fasc. V Fol. 195 (3-stimmig)	*Par un matinet l'autrier.* *Le bergier si grant envie.* *Eius.*
Fol. 291 Nr. 31 (2-stimmig)	*En tel lieu s'est entremis.* *Go.*	Fasc. V Fol. 141 (3-stimmig)	*Oncques ne se parti.* *En tel lieu s'est entremis.* *Virgo.*
Fol. 292 Nr. 36 (2-stimmig)	*Que pour mon reconfort.* *Et sperabit.*	Fasc. V Fol. 121 (3-stimmig)	*Ne sai ou confort.* *Que por moi reconforter.* *Et sperabit.*
Fol. 292 Nr. 38 (2-stimmig)	*Bele sans orgueil.* *Et exaltabit.*	Fasc. V Fol. 133 (3-stimmig)	*A ce qu'on dit.* *Bele sans orgueil.* *Et.*
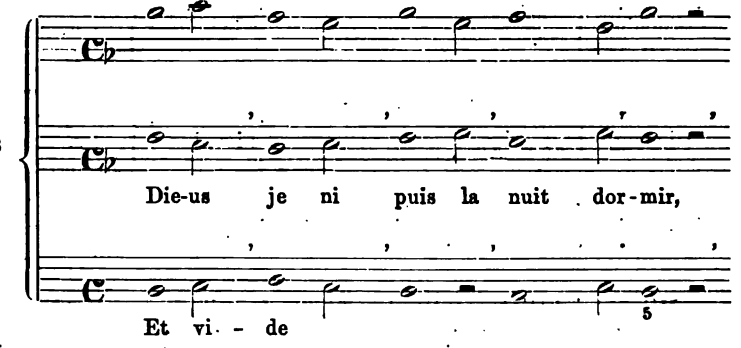
Wie ersichtlich, stellt der fünfte Fascikel den größten Theil des Übereinstimmenden bei. So interessant eine Vergleichung all dieser Stücke wäre, so kann man sie doch nur bei einem einzigen durchführen, bei dem zuerst angeführten *Dieus je ni puis la nuit dormir*, das in der *Histoire de l'harmonie* auf Planche XXVII als Nr. 3, in der *Art harmonique* als Nr. XXXXVIII (II_{48}) erscheint.

Ich setze zur Vergleichung das ganze Stück hierher; unten die ursprüngliche Bearbeitung im Kodex 813, oben die Umarbeitung im Kodex von Montpellier. Zur bessern Übersicht transponiere ich den obern Text, so daß in beiden Bearbeitungen die Noten gleich sind und die Varianten leicht erkannt werden können.

Kodex von Montpellier Fol. 44.



Kodex Paris. 813 Fol. 288.



Kodex von Montpellier.

1. Stimme: Takt 22 fehlt im Original die *Cauda* der *opposita proprietas.*
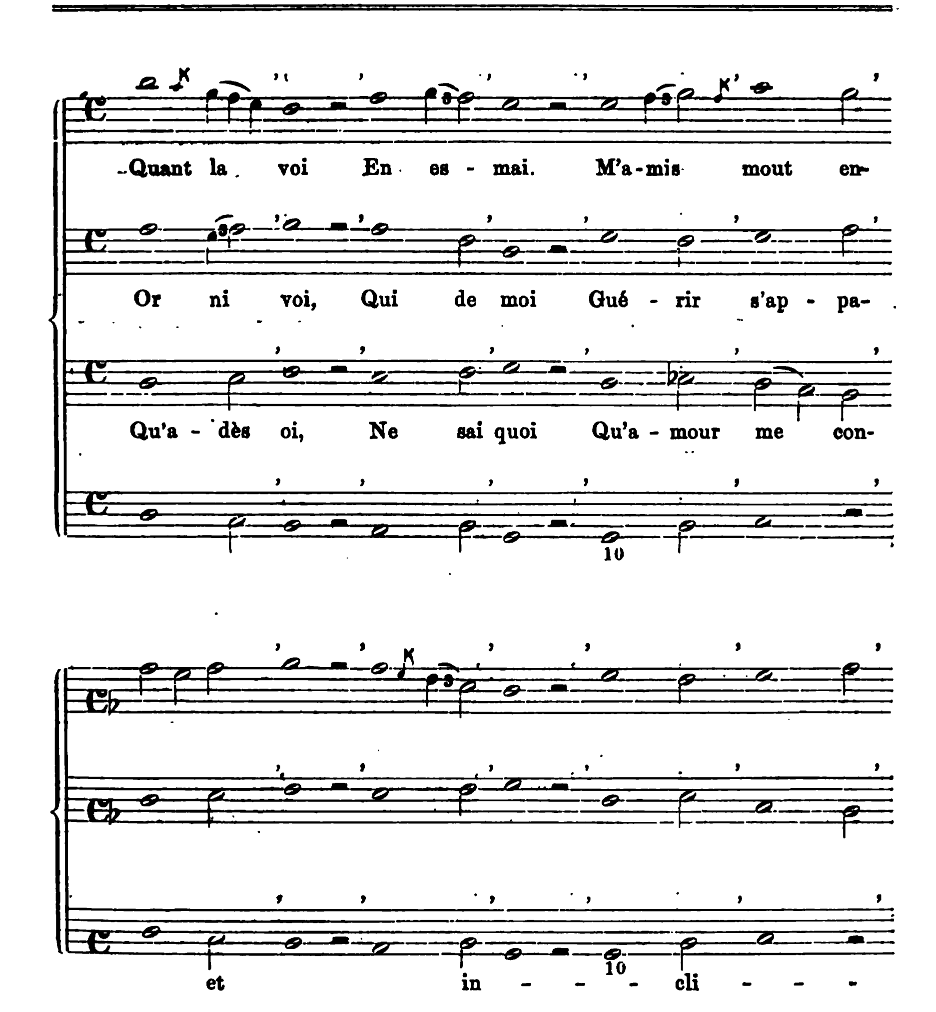
2. Stimme: Takt 27 sind im Original die erste und letzte Note als *longas* notiert.

3. Stimme: Takt 12 fehlt die *Cauda* der *opposita proprietas*. Takt 19 ist im Original die erste Note *brevis cum plica*. Takt 23 fehlt im Original die Pause. Takt 27 fehlt die *Cauda* der *opposita proprietas*.

Tenor: Takt 16 scheint auch im Kodex 813 falsch zu sein; ich vermuthe *e*. Takt 27 steht im Original eine *duplex longa*.
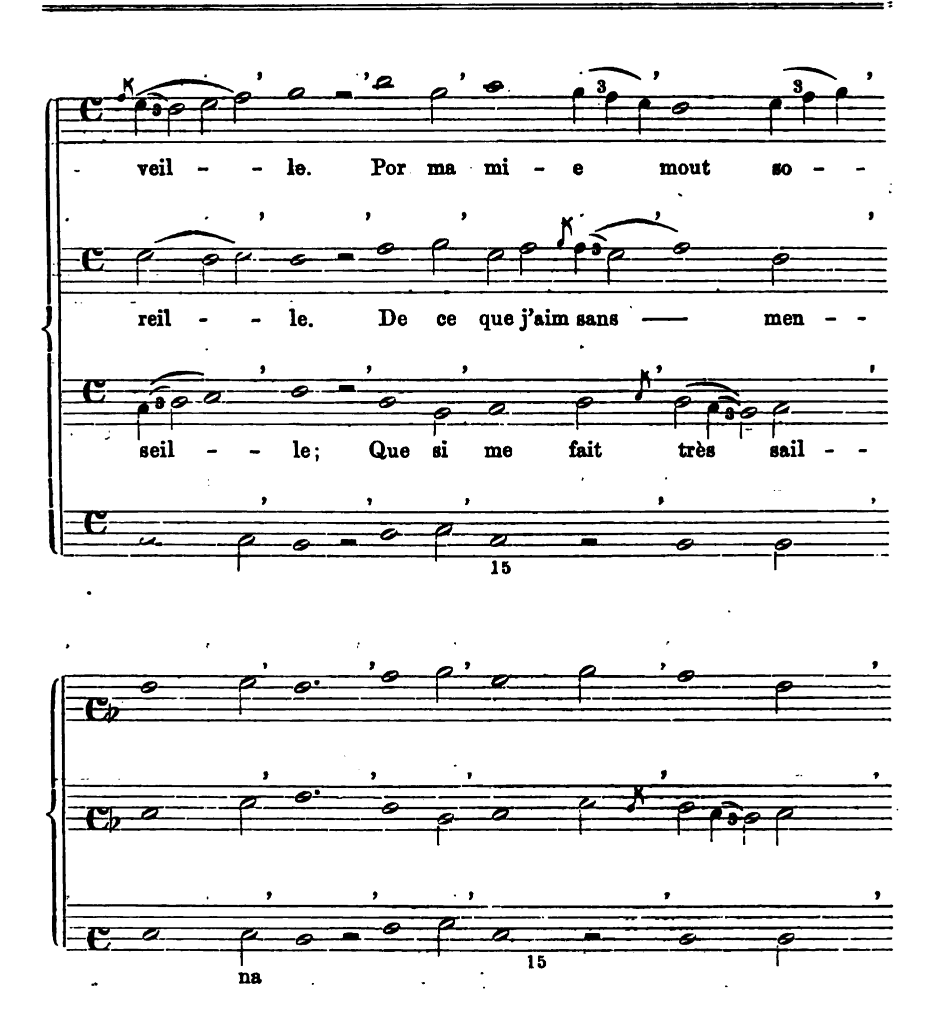
Kodex 813.

Mittelstimme: Takt 23 dürfte *d* zu setzen sein (und dahinter eine Pause).
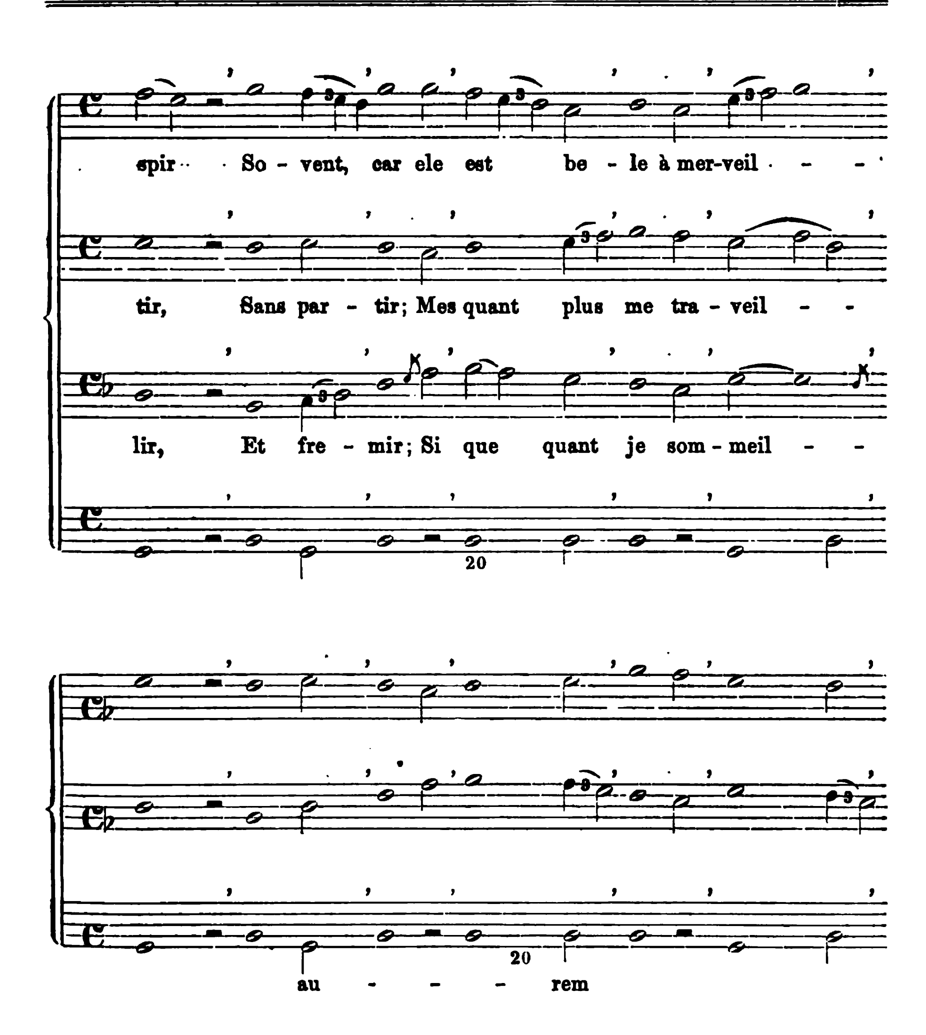


Die Vergleichung ergiebt, daß die drei unteren Stimmen mit Ausnahme weniger Stellen, wo der Kodex von Montpellier eine reichere Ausgestaltung enthält, dieselben geblieben sind und nur die oberste Stimme hinzugefügt worden ist. Das bestätigt auch der Text. In den beiden Mittelstimmen ist der Reim mit peinlicher Genauigkeit übereinstimmend; in der obersten Stimme fehlt der Reim Takt 19.

Es enthält also der Kodex 813 Stücke in älterer Gestalt, welche
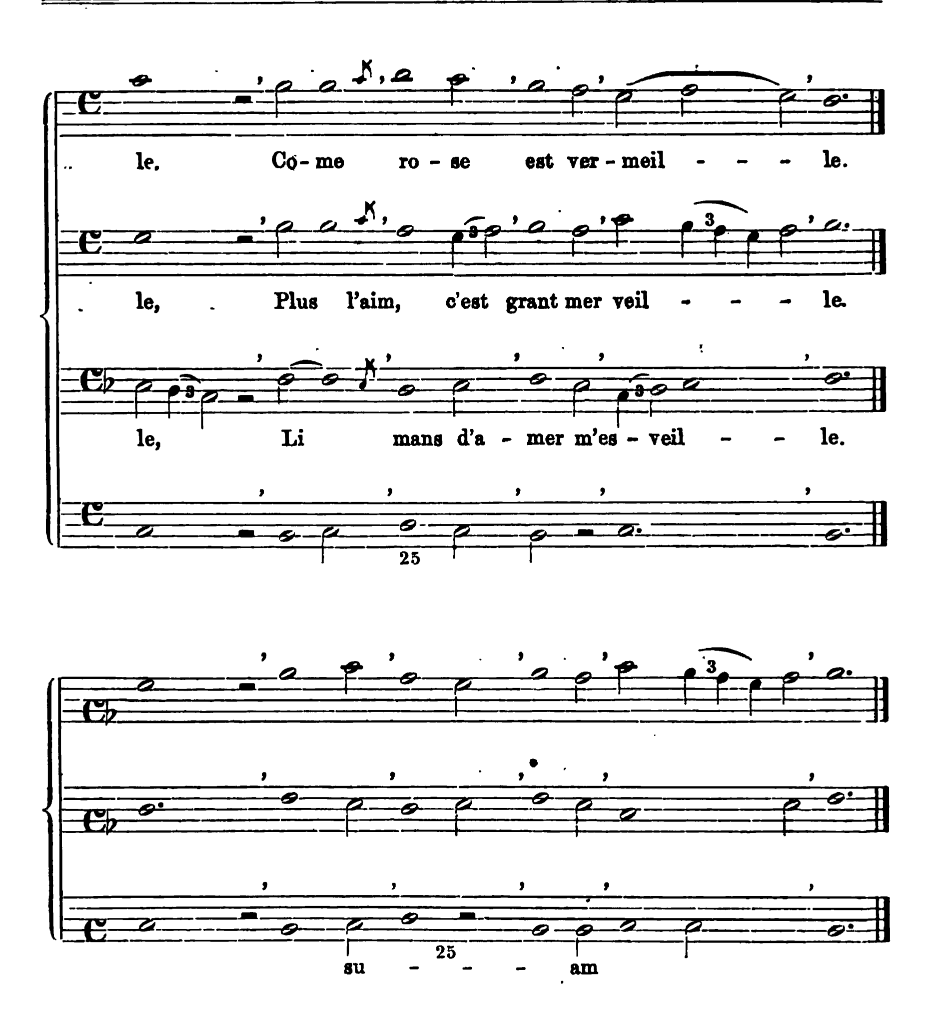


in jüngerer überarbeiteter Form im Kodex von Montpellier vorkommen. Eine Reihe, aus welcher durch Interpolation die Reihenfolge der Stücke des fünften Fascikels entstanden wäre, läßt sich nicht aufstellen. Es scheint also eine direkte Gesammtentlehnung aus 813 nicht stattgefunden zu haben, sondern die Lieder dürften durch andere Vermittlung oder nach und nach in die Fascikel des Kodex von Montpellier Eingang gefunden haben.

Wenn die Stücke des Kodex 813 in die Garlandia'sche Periode
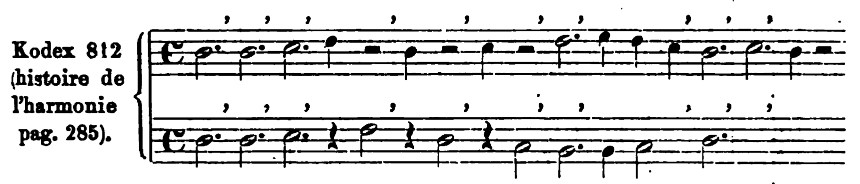


gehören, so sind die zweistimmigen Stücke des sechsten Fascikels (Fol. 253, 265, 239), die ungeändert geblieben sind, damit gleichzeitig. Dann fallen die dreistimmigen Stücke des V. Fascikels, die aus den zweistimmigen, und das vierstimmige des II. Fascikels, das aus dem dreistimmigen entstanden ist, in eine spätere, etwa die Aristotelische Zeit, was ja schon früher festgestellt worden ist.

Noch ein anderes Manuskript steht, freilich in loserer Beziehung zum Kodex von Montpellier. Es ist der Kodex 812 der Bibliothèque



nationale, aus welchem Coussemaker in der *Histoire de l'harmonie* pag. 274 ff. unter den *Documents Nr. VI* einen Traktat *Quaedam de arte discantandi* mittheilt, der sich seinem Inhalte nach auf die Franconische Theorie stützt; auch die dem Traktate folgenden Musikbeispiele (Planche XXVIII, XXIX, XXX Nr. 1, 2, 3) weisen Franconische Notation auf. Von den im Traktate enthaltenen Notenbeispielen stimmt eines überein mit VII_{10} *Au renouveler du jolis tans* des Kodex von Montpellier, auch findet sich der Hoquet des anonymen

spanischen Komponisten citiert, diesmal jedoch in der Notation mit Breven und Semibreven.



Neues zur Bestimmung des Kodex von Montpellier gewährt dieser Kodex nicht.

Es ergiebt sich somit folgendes definitive Schlußresultat:

Abfassungszeit der *Discantus positio vulgaris*. Fasc. III und IV sind die ältesten Stücke. Fasc. IV hat in seiner gegenwärtigen Gestalt, Fasc. III wahrscheinlich in nahverwandter Redaktion dem Autor des Traktates vorgelegen.

Zeitalter Perotini Magni. Von ihm und dem anonymen spanischen Komponisten liegen Werke vor in der ursprünglichen Gestalt des ersten Fascikels.

Zeitalter Garlandia's. Vielleicht gehört hierher der VI. Fascikel. Entstehungszeit der Kompositionen im Kodex 813.

Zeitalter des Aristoteles. Sammlung des V. Fascikels, Abfassung des II. Fascikels, ursprüngliche Anlage des VII. Fascikels. Die Stücke des Kodex 813 werden umgearbeitet und um eine Stimme vermehrt.

Petrus de Cruce. Von ihm sind wenigstens zwei Stücke, VII_{10} und VII_{11}.

Zeitalter der beiden Franco's. Die Fascikel I und VII werden in Franconische Notation umgeschrieben. Entstehung des VIII. Fascikels. In den Kodex 813 werden die Marginaltraktate eingeschrieben. Entstehung des Kodex 812.

VI.

Sind die bisher gewonnenen Resultate richtig, so muß auch in der musikalischen Durcharbeitung der Fascikel eine fortschreitende Entwicklung zu finden sein. Da aus dem Kodex 813 ersichtlich ist, daß die Stimmen nach aufwärts angesetzt werden, so ist die Entwicklung auch in dieser Richtung zu verfolgen. Zunächst interessiert das sprachliche Verhältniß der verschiedenen Stimmen; und da die lateinischen Texte fast ausnahmslos geistlichen, die französischen fast alle weltlichen Inhalts sind, so ist mit einer solchen Übersicht auch ein Überblick über die Verweltlichung der Musik gegeben. Es ist

der Tenor	der Discantus	das Triplum	das Quadruplum	im Fascikel							
				I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
lat.	lat.	lat.	—	15	—	1	22	1	—	9	16
lat.	lat.	lat.	lat.	—	2	—	—	—	—	—	—
lat.	lat.	franz.	—	—	—	11	—	—	—	2	3
lat.	franz.	—	—	—	—	—	—	—	75	—	—
lat.	franz.	lat.	—	—	—	—	—	1	—	1	1
lat.	franz.	franz.	—	—	—	—	—	102	—	21	12
lat.	franz.	franz.	franz.	2	15	—	—	—	—	—	—
franz.	franz.	franz.	—	—	—	1[1]	—	1	—	14	10
franz.	franz.	lat.	—	—	—	—	—	—	—	1	—
franz.	lat.	franz.	—	—	—	—	—	—	—	—	1

Daraus geht hervor, daß auf eine lateinische Unterstimme entweder eine lateinische oder eine französische Oberstimme gesetzt wird; höchst selten aber auf eine französische Unter- eine lateinische Oberstimme. Die Zahl der lateinischen Tenore ist 100 Procent im I., II., IV. und VI. Fascikel. Im III. (?) und V. erscheint nur je einmal ein französischer Tenor, häufiger erscheinen französische Tenore erst im VII. und VIII. Fascikel; sie bilden dort 32 und 26 Proc. Man bedient sich also zuerst ausschließlich lateinischer Tenore und erst gegen die Franconische Periode werden auch weltliche Liedsätze zum *Cantus firmus* gemacht.

Auf den lateinischen Tenor kann ein lateinischer oder französischer Diskant gesetzt werden. Der lateinische Diskant macht im IV. Fascikel 100 Proc., im III. 93 Proc., im I. 88 Proc. aus; das ist also wesentlich kirchliche Musik. Ausschließlich französischer Diskant, 100 Proc., findet sich im VI. Fascikel, über 99 Proc. im V., 88 Proc. im II. Fascikel; das ist verweltlichte Musik; der VII. Fascikel zeigt 33 Proc. lateinische, 67 Proc. französische Diskante, ist also auch wesentlich weltlich. Im VIII. Fascikel halten sich beide Arten ziemlich das Gleichgewicht; dieser Fascikel zeigt 59 Proc. lateinische und 41 Proc. französische Diskante.

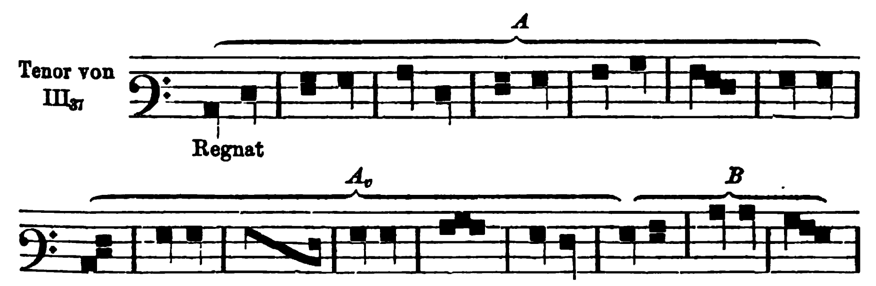
Mit fortschreitender Kunst wird über den Discantus noch ein Triplum und Quadruplum gesetzt; dieses ist meist französisch. Überwiegend lateinische Tripla finden sich nur im IV. Fascikel (100 Proc.) und im I. Fascikel (88 Proc.). In allen übrigen verweltlicht sich die Musik; lateinische Tripla (und Quadrupla) sind im VIII. Fascikel nur mehr 40 Proc., im VII. 23 Proc., im II. 12 Proc., im III. 7 Proc., im V. kaum 2 Proc.

[1] Coussemaker giebt pag. 246 für Fol. 84. 85 den Tenor »*soier*« an. In dem (mangelhaften) alphabetischen Register pag. 257 ff. findet sich dieser Text weder unter den französischen noch unter den lateinischen Tenoren. Vielleicht liegt hier ein Lese- oder Druckfehler vor.

Der Tenor erscheint rhythmisch indifferent. Aus dem gregorianischen Gesang, wo überhaupt noch keine Mensur ist, entnommen, wird er nur als formlose Tonmasse behandelt, mit der jede rhythmische Verrückung gestattet ist. Man beachte, wie Garlandia in seinen Beispielen mit den Tenormelodien umgeht; dieselben Noten sind bald lang, bald kurz, bald betont, bald unbetont, je nachdem sie in die Form eines Metrums gepreßt werden. Auch der Kodex von Montpellier enthält solche rhythmisch indifferente Tenore. Coussemaker führt pag. 109 und 110 Beispiele an; und aus den edierten Stücken ist zu sehen, wie der Tenor *In seculum* im ersten (trochäischen), ersten (molossischen) und vierten Modus (VI_{31}, I_{45}, III_{7}), der Tenor *Aptatur* im ersten (IV_{18}, V_{26}, II_{44}), zweiten (VII_{12}) und fünften Modus (VII_{16}), *Balaam* in zwei verschiedenen Formen des ersten Modus (VI_{32} VIII_{22}), *Omnes* im zweiten (VII_{35}) und ersten (VII_{25}) Modus auseinandergereckt und rhythmisch verzerrt werden.

Aber diese Verzerrung findet sich selbst innerhalb eines und desselben Stückes. So besteht der Tenor von I_{45} aus einem zweimal wiederholten Motiv von 34 Noten; da dieses jedoch in Gruppen von je 3 Noten getheilt ist, so kehrt die erste Note der ersten Gruppe als zweite Note der zwölften Gruppe, die zweite der ersten Gruppe als dritte der zwölften, die dritte der ersten Gruppe als erste der dreizehnten Gruppe wieder (Form A A_v).

Eine ähnliche einfache Verrückung zeigt sich bei III_{37} in der Form A A_v B ($A = 17$ Noten in Gruppen zu je 5).



Ferner in V_{33} in der Form $A\ B\ B_v$, in $II_{43} = V_{15}$ (eine einzelne Note, $A\ A_v\ B$) in VI_{32} ($A\ A\ B\ A_v\ A_v\ B_v$), V_{29} ($A\ B\ A_v\ B_v\ A_{vv}$), IV_{14} ($AA_v\ A_v\ A_{vv}$), hier werden nach Bedarf einzelne Noten zu *duplices longae* gedehnt). Kompliciertere Verbindungen, in denen die Verrückung des Tenors schwer sichtbar wird, treten auf in IV_5, IV_8, V_{30}.

Alle diese verrückten Tenore zeigen sich in den ältern Fascikeln I, III, IV, V, VI. Die übrigen Tenore sind rhythmisch nicht verzerrt. Sie zeigen entweder gar keine Gliederung (I_1 I_2 $II_{42.\ 48.\ 49.\ 50}$

III$_4$ IV$_{17}$) oder Wiederholung einzelner Motive ohne rhythmische Verzerrung. Die Form *A A* (*A A A*) weisen auf II$_{44.46}$ IV$_{6.18}$ V$_{26}$ VI$_{31}$ VII$_{10}$ (jedoch mit Wechsel des trochäischen und molossischen ersten Modus) VII$_{12.13.16.25.34.40}$ VIII$_{38.41}$; die Form *A A' A' A A* III$_7$. Verflechtung zweier Motive weisen auf: *A A B* III$_9$ VII$_{39}$; *A B-A* (d. h. das letzte Motiv unvollständig) VIII$_{23}$; *A B B* II$_{47.51}$; *A B B A A* VII$_{27}$; *A A B A A B* VIII$_{22}$; *A B-A A B A B* VII$_{28}$. Kompliciertere Gliederungen weisen auf VIII$_{19}$ (*A B C C A B*), VIII$_{21}$ (*A A B B B' B' C*), VII$_{11}$ (*A B C B D A B C B D*). Einen Pes nach Art des Sumercanon haben VII$_{24.40}$. Die periodische Gliederung tritt vorzugsweise im VII. und VIII. Fascikel auf. Man wird nicht fehl gehen, wenn man diese fortschreitende Differenzierung in immer kleinere Melodieglieder auf Rechnung des weltlichen, volksthümlichen, in der Nationalsprache abgefaßten Liedes setzt. Thatsächlich zeigen mit Ausnahme des ältesten (II$_{49}$) alle französischen Tenore (VII$_{27.39.40}$ VIII$_{19.38}$) eine höchst einfache volksliedmäßige Periodisierung.

Über den Tenor tritt als zweite Stimme der Discantus. Man kann die Entwicklung aus dem alten Organum noch recht deutlich beobachten. Stücke wie das in der *Histoire de l'harmonie* mitgetheilte *Verbum bonum et suave* zeigen noch gar keine eigentliche Mensur, ebenso *Custodi me domine* aus dem Ms. 813, wo noch jede Notengruppe denselben Werth hat, oder der Tenor *Regnat* (*donc le rieu de la fontaine*); der Diskant ist schon regelrecht mensuriert, der Tenor noch willkürlich bezeichnet. Der letzte Überrest dieser ungenauen Mensur dürfte die oben S. 14 ff. besprochene Darstellung des molossischen ersten Modus durch Ligaturen sein. Die Bewegungen der Diskantstimmen in den Beispielen halten sich im allgemeinen an die seit der *Discantus positio vulgaris* vorgeschriebene Gegenbewegung; trotzdem kommen offene Quinten- und Oktavenparallelen fast in jedem Stücke bis in die jüngsten Fascikel ungescheut vor. Die harmonische Übereinstimmung liegt nur in den Anfangsnoten der Perfektion; die übrigen Durchgangsnoten sind irrelevant und dissonieren oft; bei den daktylischen und anapästischen Rhythmen liegt die harmonische Übereinstimmung sogar nur im Anfang jedes zweiten Taktes, d. h. zu Anfang jedes Versfußes. Das spricht dafür, daß im Diskant ursprünglich nur *longa* gegen *longa* gesetzt, wie im *Verbum bonum*, und daß dann erst die Senkungen nach Belieben ausgefüllt wurden.

Wird in einem Tenor ein Motiv wiederholt, so pflegt auch derselbe Diskant aufzutreten; das findet sich in den Beispielen des III. und VI. Fascikels spärlich, sehr häufig dagegen im IV. Fascikel. In IV$_8$ wiederholt sich dasselbe Tenormotiv Takt 1—3; 29—31; 53—55 und eben hier ist auch der Diskant wiederholt, jedoch mit

verschiedener melodischer Geltung; Takt 1—3 ist es die Anfangsphrase einer Periode, Takt 29—31 und 53—55 die Schlußphrase; das erste Mal wird durch eine Durchgangsnote ein Übergang zum folgenden gemacht, die beiden andern Male schließt es eine Pause ab. Ebenso ist im Tenor und Diskant Takt 25—27 = 49—51; 41—43 = 57—59. In IV$_{6}$ ist Takt 43—44 = 55—56, jedoch mit abweichenden Durchgangsnoten. In IV$_{14}$ ist Takt 1—3 = 25—27 = 41—43; 17—23 = 33—39. In IV$_{17}$ ist Takt 5—7 = 25—27 = 41—43 = 53—55 = 89—91; 17—19 = 97—99; 33—35 = 65—67. Auch wenn der Tenor repetiert wird, wiederholt sich der Diskant; so ist in VI$_{32}$ bei der Wiederholung des Tenors auch der Diskant bis auf die wechselnden Durchgangsnoten in Takt 32—42 = 3—13. Im ganzen dritten Fascikel stimmt nur in III$_{9}$ bei der Wiederholung Takt 5—8 mit 33—36. Häufiger jedoch zeigt sich das im IV. Fascikel. In IV$_{5}$ ist bei der Wiederholung des Tenors auch im Diskant gleich Takt 45—49 = 106—110; 37—41 = 122—126. In IV$_{6}$ wiederholt sich Takt 3—14 in 33—44; 20—28 in 50—58. Diese Repetition des Diskantes ist jedoch ganz mechanisch, schon deswegen, weil dasselbe Motiv wiederholt wird, unbekümmert darum, ob es Anfangs-, Mittel- oder Schlußphrase ist. Noch deutlicher zeigt sich diese mechanische Wiederholung bei den rhythmisch verrückten Tenoren.

Es entspricht in IV$_{8}$:

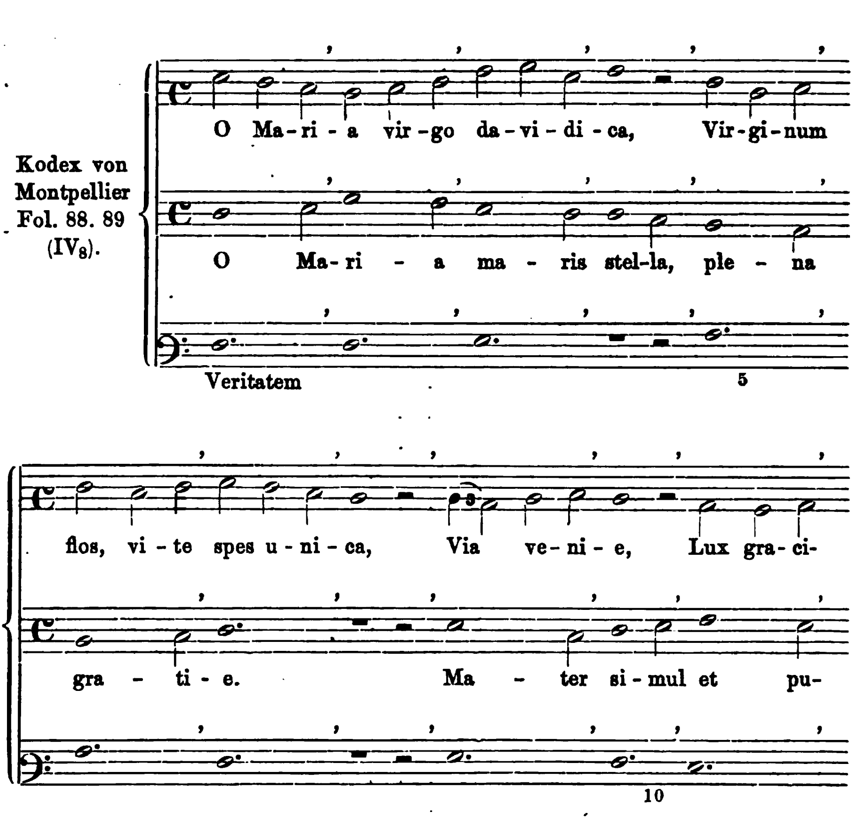
im Tenor		im Diskant	
Takt 1 der Verrückung	Takt 23 . . .	1 = 23	
» 2 » »	» 25 . . .	2 = 25	
» 3 » »	» 26 . . .	3 = 26	
» 5[1] » »	» 27 . . .	5 = 27	
» (6 » »	» 29) . . .	6 = 28	und weil im Tenor Takt 29—31 = Takt 1—3, so ist auch im Diskant Takt 29—31 = Takt 1—3.
» 7 » »	» 30		
» 9 » »	» 31		
» 10 » »	» 33 . . .	10 = 33	
» 11 » »	» 34 . . .	11 = 34	
» 13 » »	» 35		
» 14 » »	» 37		
» 15 » »	» 38		
» 17[2] » »	» 39		
» 18 » »	» 41 . . .	18 = 41	
» 19 » »	» 42 . . .	19 = 42	
» 21 » »	» 43		
» 22 » »	» 45		

[1] Jeder vierte Takt ist eine Pause.
[2] Der Tenor muß richtig *f e f* (statt *a g a*) heißen.

Und weil im Tenor	so ist auch im Diskant
Takt 1—3 = 29—31 = 53—55	Takt 1—3 = 29—31 = 53—55
25—31 = 49—55	25—31 = 49—55
41—47 = 56—64	41—47 = 56—64.
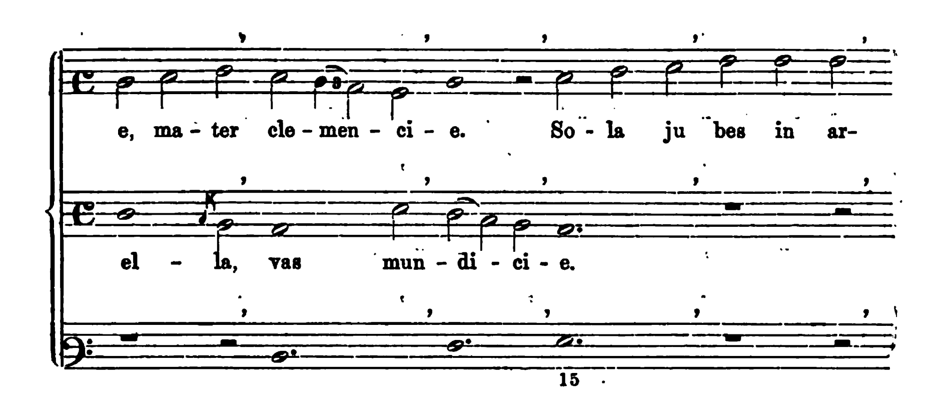
Wäre die Wiederholung nicht rein mechanisch, so konnten z. B. die ersten drei Takte des Diskantes bei der Wiederholung nicht derart auseinandergerissen werden, daß zwischen den ersten und zweiten Takt eine Pause fällt, nur damit derselben Note im Tenor auch dieselbe Note im Diskant entspreche.
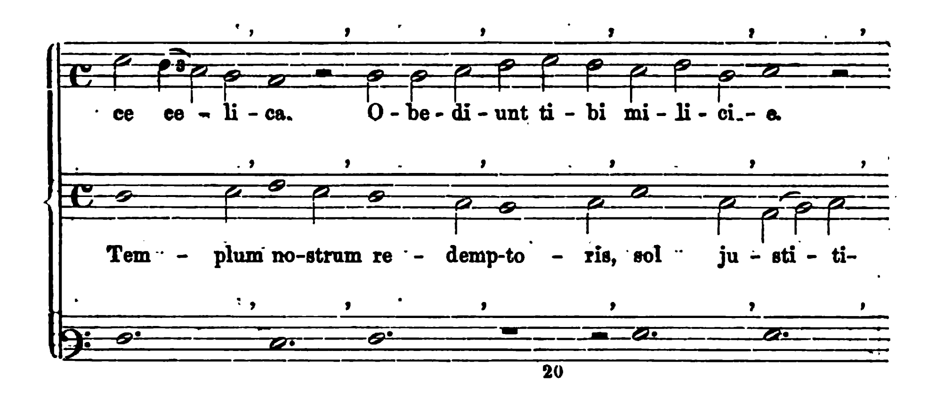
Ich setze der besseren Veranschaulichung wegen IV_8 hierher:
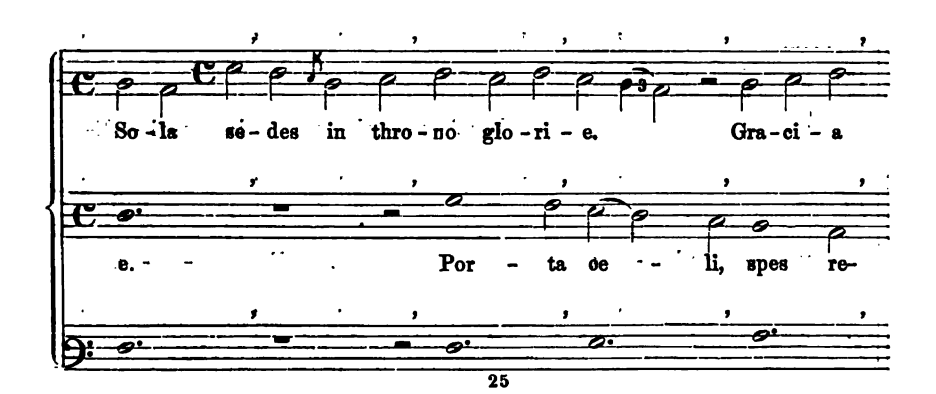


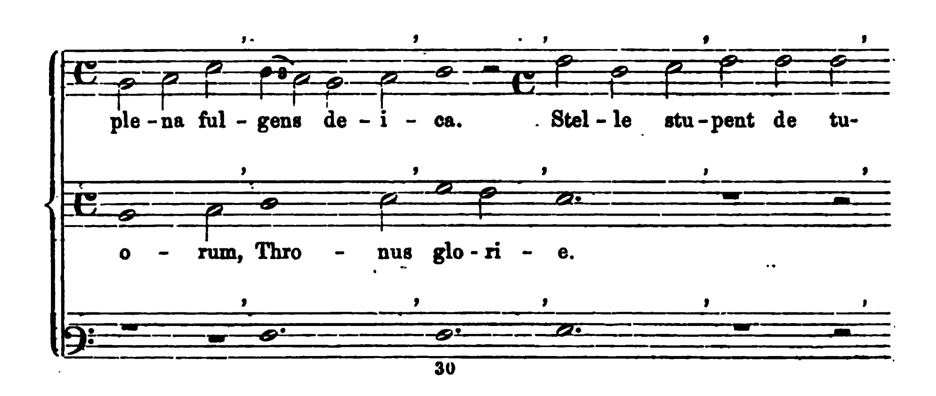
Im Tenor muß Takt 17—19 analog zu 39—42 sein. Im Original steht
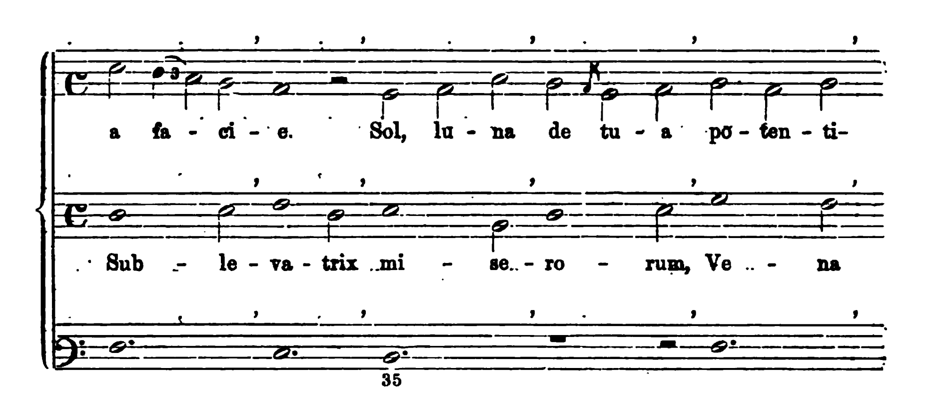
Die vorletzte Note Takt 62. 63 ist zu einer *longa duplex* zu dehnen.
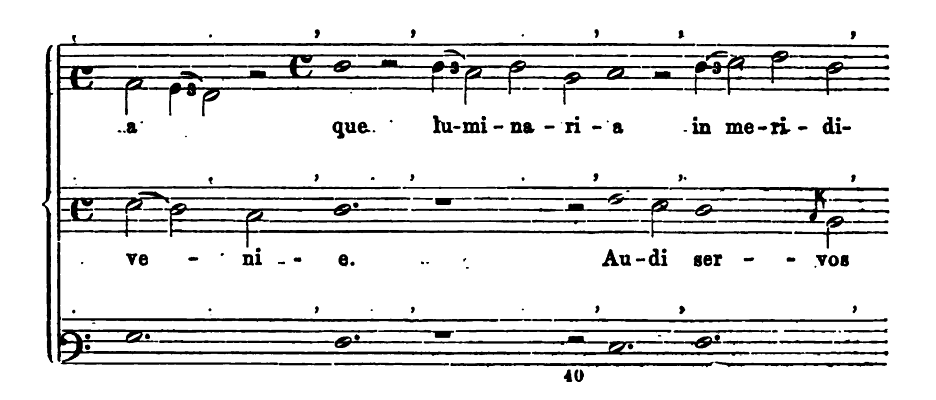

e, ma - ter cle - men - ci - e. So - la ju bes in ar-
el - la, vas mun - di - ci - e.
15
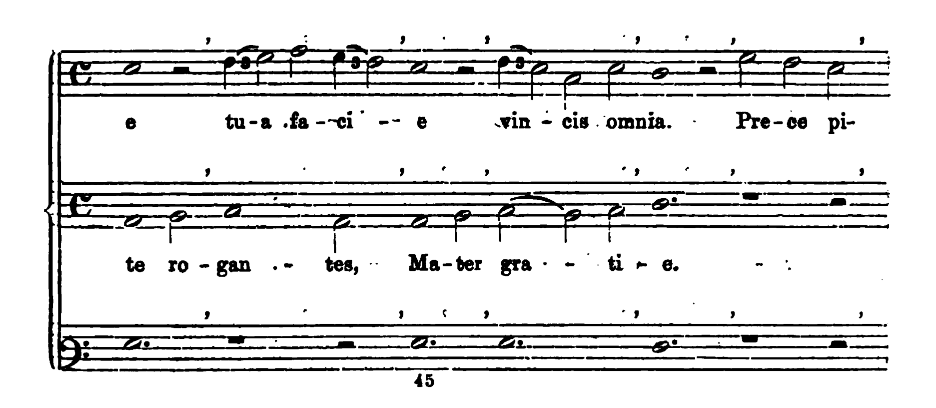

ce ce - li - ca. O - be - di - unt ti - bi mi - li - ci - e.
Tem - plum no-strum re - demp-to - ris, sol ju - sti - ti-
20
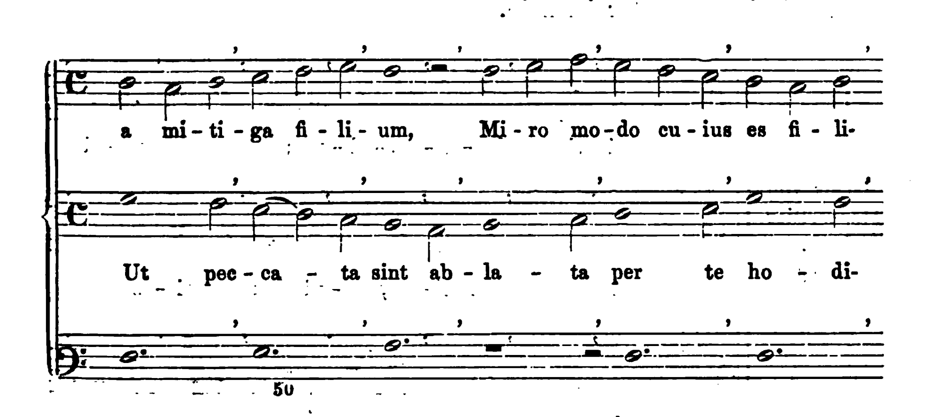

So - la se - des in thro - no glo - ri - e. Gra - ci - a
e. - Por - ta ce - li, spes re-
25
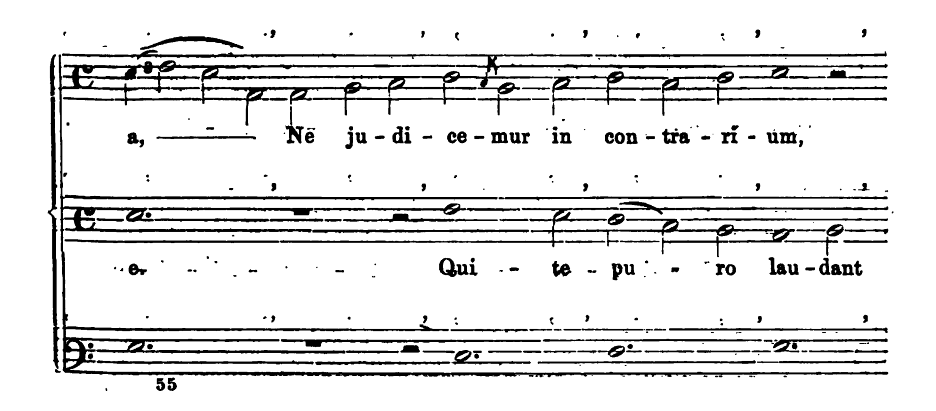

ple - na ful - gens de - i - ca. Stel - le stu - pent de tu-
o - rum, Thro - nus glo - ri - e.
30
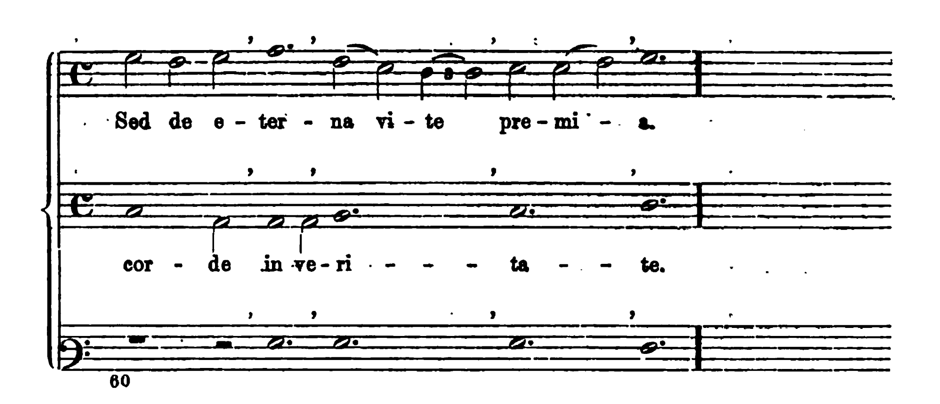

a fa - ci - e. Sol, lu - na de tu - a po - ten - ti-
Sub - le - va - trix mi - se - ro - rum, Ve - na
35


a que lu-mi - na - ri - a in me - ri - di-
ve - ni - e. Au - di ser - vos
40


e tu-a fa-ci-e vin-cis omnia. Pre-ce pi-
te ro-gan-tes, Ma-ter gra-ti-e.
45

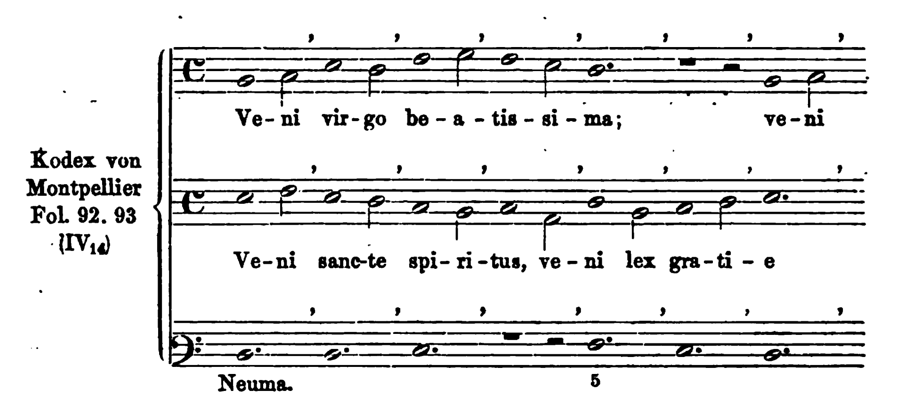

a mi-ti-ga fi-li-um, Mi-ro mo-do cu-ius es fi-li-
Ut pec-ca-ta sint ab-la-ta per te ho-di-
50

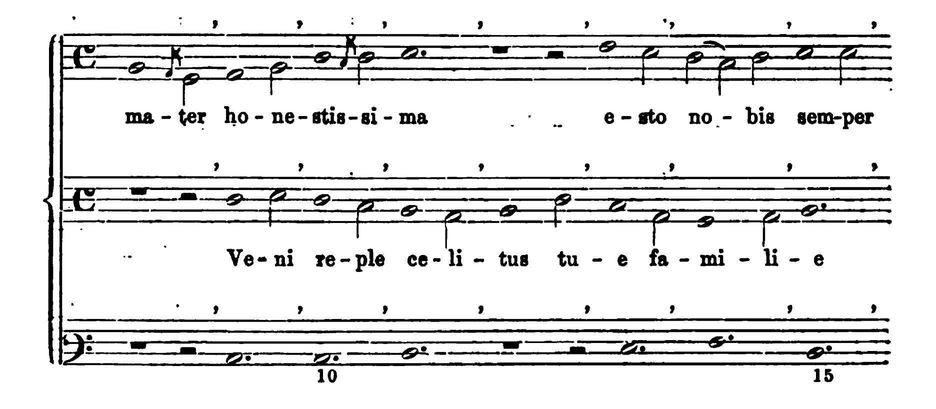

a, Ne ju-di-ce-mur in con-tra-ri-um,
e. Qui te pu-ro lau-dant
55

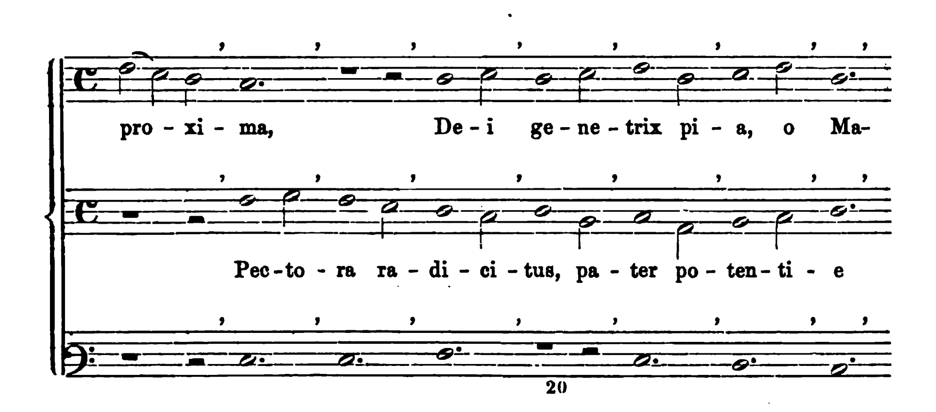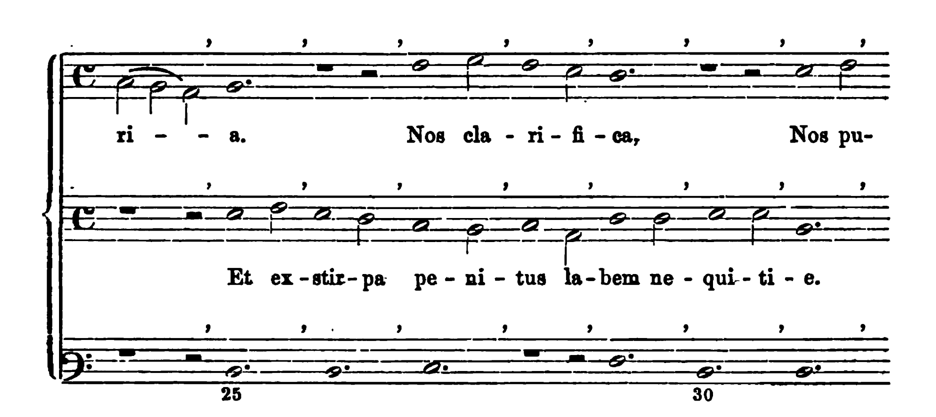


Noch interessanter ist IV_{14}.
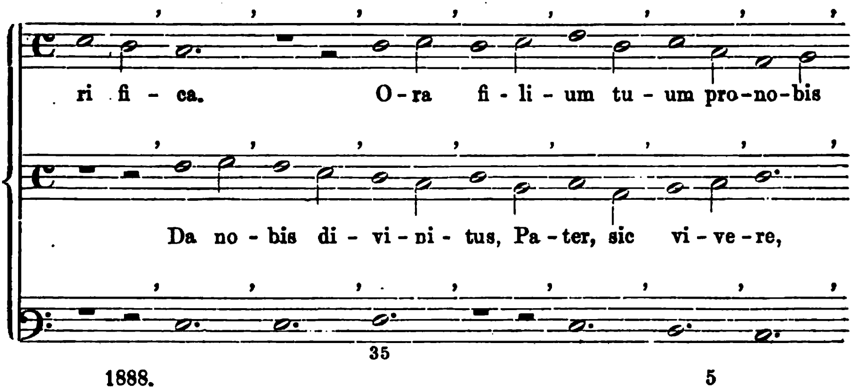
Kodex von Montpellier Fol. 92. 93 (IV_{14})
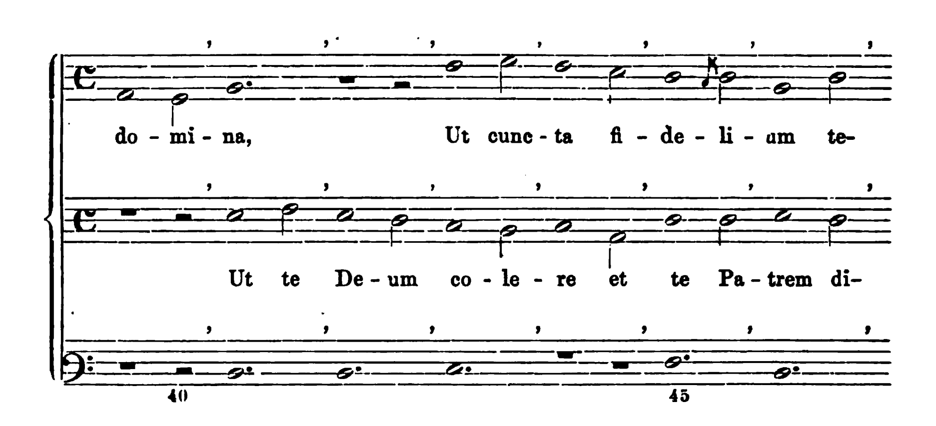


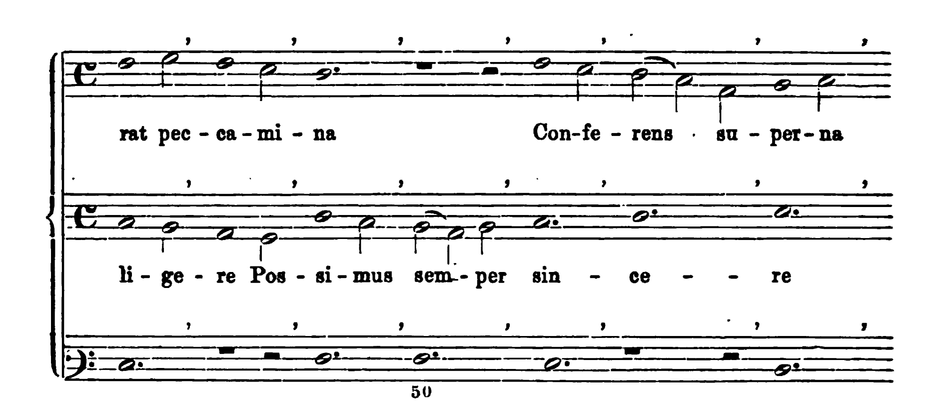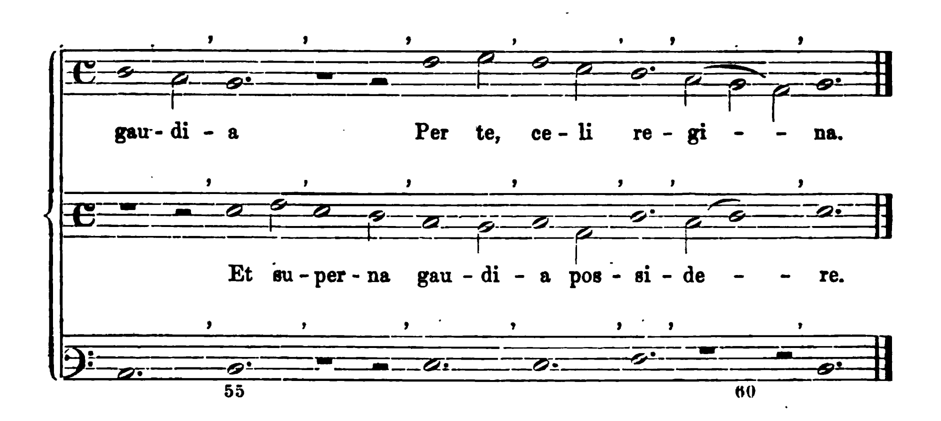



pro - xi - ma, De - i ge - ne - trix pi - a, o Ma-
Pec-to - ra ra - di - ci - tus, pa - ter po - ten - ti - e
20


ri - - a. Nos cla - ri - fi - ca, Nos pu-
Et ex-stir-pa pe - ni - tus la-bem ne - qui - ti - e.
25
30


ri fi - ca. O-ra fi - li - um tu - um pro-no-bis
Da no - bis di - vi - ni - tus, Pa - ter, sic vi - ve - re,
35


do - mi - na, Ut cunc - ta fi - de - li - um te-
Ut te De - um co - le - re et te Pa - trem di-
40
45


rat pec - ca - mi - na Con-fe - rens su - per - na
li - ge - re Pos - si - mus sem - per sin - ce - - re
50


gau - di - a Per te, ce - li re - gi - - na.
Et su - per - na gau - di - a pos - si - de - - re.
55
60

Hier stehen sogar analogen Tenormotiven analoge Diskantmotive zur Seite. Im Tenor ist Takt 1—3 = 25—27 = 41—43 analog zu 9—11, ferner analog zu 17—19 = 33—35. Gleichen Tenormotiven entsprechen hier überall gleiche Diskantmotive, ist aber der Tenor auf eine andere Stufe versetzt, so macht auch der Discantus die entsprechende Versetzung mit; so erscheint Takt 1—7 eine Stufe höher als Takt 17—23 und 33—39. Die Anfänge der sechs ersten Kola sind überhaupt gleich, nur stehen sie auf verschiedenen Tonstufen. Daraus aber ergeben sich Imitationen innerhalb einer und derselben Stimme und damit der Ursprung eines der wichtigsten musikalischen Kunstgesetze. Daß diese Imitationen nicht etwa, wie aus IV_{14} vielleicht gefolgert werden könnte, absichtlich erdacht, sondern zunächst absichtslos und zufällig entstanden sind, lehrt IV_8. Durch den zufälligen Gleichklang des Tenors werden auch zufällige Gleichklänge des Diskantes angeregt; bewußte Nachahmungen zeigen sich erst später.

Die Tripla fügen sich im allgemeinen diesem Gesetze nicht. Sie treten zumeist in bewegteren Formen, in Breven und Semibreven auf und werden auch hier ohne Rücksicht auf etwaige analoge Tenor- oder Diskantmelodien gesetzt. Daher findet sich hier kaum ein einziges Kolon, welches einem zweiten gleich wäre, sondern es herrscht die höchste Verschiedenheit, Ungebundenheit, Regellosigkeit. Die Tripla schweifen frei über beide Stimmen hin, ohne noch durch ein anderes Gesetz gebunden zu sein, als durch die Konsonanz der Anfangsnote jeder Perfektion. Wo aber das Triplum den rhythmischen Gleichschritt mit dem Discantus hält, bilden sich ähnliche Imitationen heraus. So wiederholt sich in IV_{14} im Triplum Takt 19—21 = 35—37 mit demselben Diskant und Tenor, Takt 27—29 = 43—45 = 56—59 und eine Stufe tiefer Takt 31—33. Ja aber weil der Tenor aus fast lauter ähnlichen Phrasen besteht, entwickelt sich in diesem Stück ein merkwürdiges Farbenspiel von Imitationen auch zwischen Triplum und Discantus. Es erscheint Triplum Takt 27 als kanonische Nachahmung des Discantus Takt 25 und wiederum Tripl. 31, Disc. 33, Disc. 41, Tripl. 43, Disc. 55, Tripl. 57. Aus solchen unbeabsichtigten Imitationen entwickeln sich dann absichtliche, wie sie im VIII. Fascikel vorkommen. Da aber schon Garlandia in dem vielcitierten[1] Beispiel SS. I, 117 ein Beispiel bewußter Imitation giebt, so wird der oben gemachte Schluß, daß der IV. Fascikel mit seinen unbewußten Imitationen der Zeit der *Discantus positio vulgaris*, also einer früheren Periode angehöre, wohl kaum ein Fehlschluß sein.

[1] Z. B. Coussemaker, *Histoire de l'harmonie* pag. 55, *Art harmonique* pag. 79, Adler in dieser Zeitschrift II, 275.

In den ältesten Partien des Kodex von Montpellier lassen sich zwei Gruppen unterscheiden. Die erste, welcher der III. Fascikel angehört, hat noch einen regellos schweifenden Diskant und ein eben solches Triplum. Die zweite Gruppe, welcher der IV. und möglicherweise auch der VI. Fascikel angehören, zeigt das Bestreben, auf gleiche Tenore auch gleiche Diskante zu setzen; aus dieser entwickeln sich die Ursprünge der Nachahmung.

Da der Diskant sich nach dem Tenor richten muß, so ist es nicht gut möglich, daß eine schon vorhandene Melodie ohne weiteres mit dem Tenor zusammenstimme; sie müßte denn mit manchen Abänderungen zugerichtet werden. Der Vorgang ist wohl der, daß zu einem gegebenen Tenor zuerst die konsonierenden *longae* des Diskantes geschrieben, dann die Durchgangsnoten hinzugesetzt, schließlich ein schon vorher gegebener Text untergelegt und die Abschnitte der Verszeilen durch Pausen markiert wurden. Dies ist offenbar überall dort der Fall, wo der Diskant Kola von gleicher Länge aufweist und wo im Texte selbst eine symmetrische Gliederung wahrnehmbar ist. Daß der Text des Diskantes früher vorlag und der Tenor nach Bedarf soweit fortgeführt wurde, als es der unterzulegende Text erheischte, wird dadurch bewiesen, daß mitunter der Tenor mitten in der Wiederholung abbricht. In VII_{12} z. B. steht der Tenor dreiundeinhalbmal; das ist nur dann erklärbar, wenn der textliche Umfang des Diskantes bereits feststand und der Tenor sich so lange wiederholen mußte, bis der Diskant zu Ende war. Ähnlich ist auch in VI_{32} der Tenor mit seiner zweiten Wiederholung nicht mehr fertig geworden. In VI_{31} hat der Tenor das Regulativ gegeben »*ter*«; er kommt aber nur zweimal dazu.

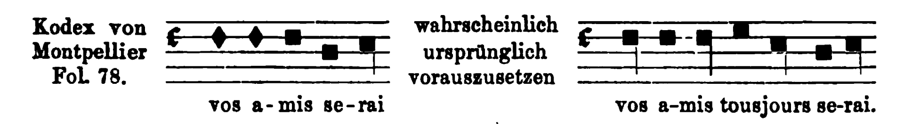
Die voraussichtlich sehr häufige Inkongruenz zwischen der Länge des Tenors und des Diskantes wird aber auch durch andere Mittel behoben, durch Zerdehnungen, Auslassungen, Einschübe.

Zerdehnungen einer Silbe auf mehr als einen Takt im Widerspruch gegen die natürliche Betonung finden sich in den drei letzten Takten des Triplums von IV_5; in den letzten Takten des Diskantes von IV_6; in IV_8 ist im Takt 39 das Triplum durch eine *longa* und eine Pause um einen Takt länger gemacht; in IV_{14} sind im Triplum Takt 23—25 aus zwei Takten drei gemacht, ebenso im Diskant Takt 51—53.
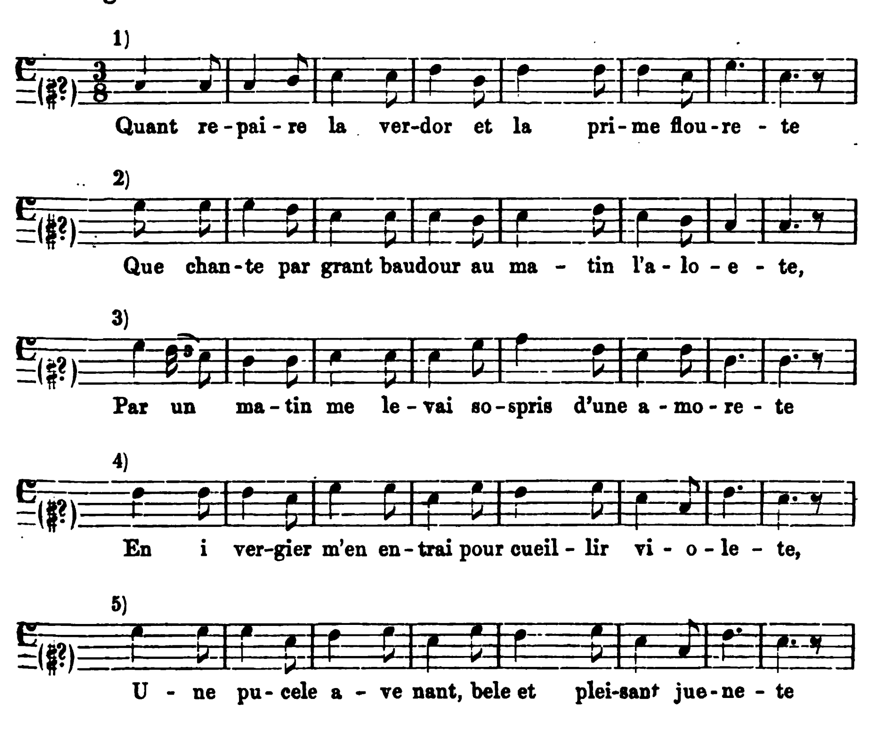
Auslassungen finden sich sicherlich: in IV_5 im Triplum ein dreisilbiges Wort vor oder nach »*commissio*« und im Triplum von IV_6 nach »*deitatis pluvia*« eine Verszeile von vier Hebungen.

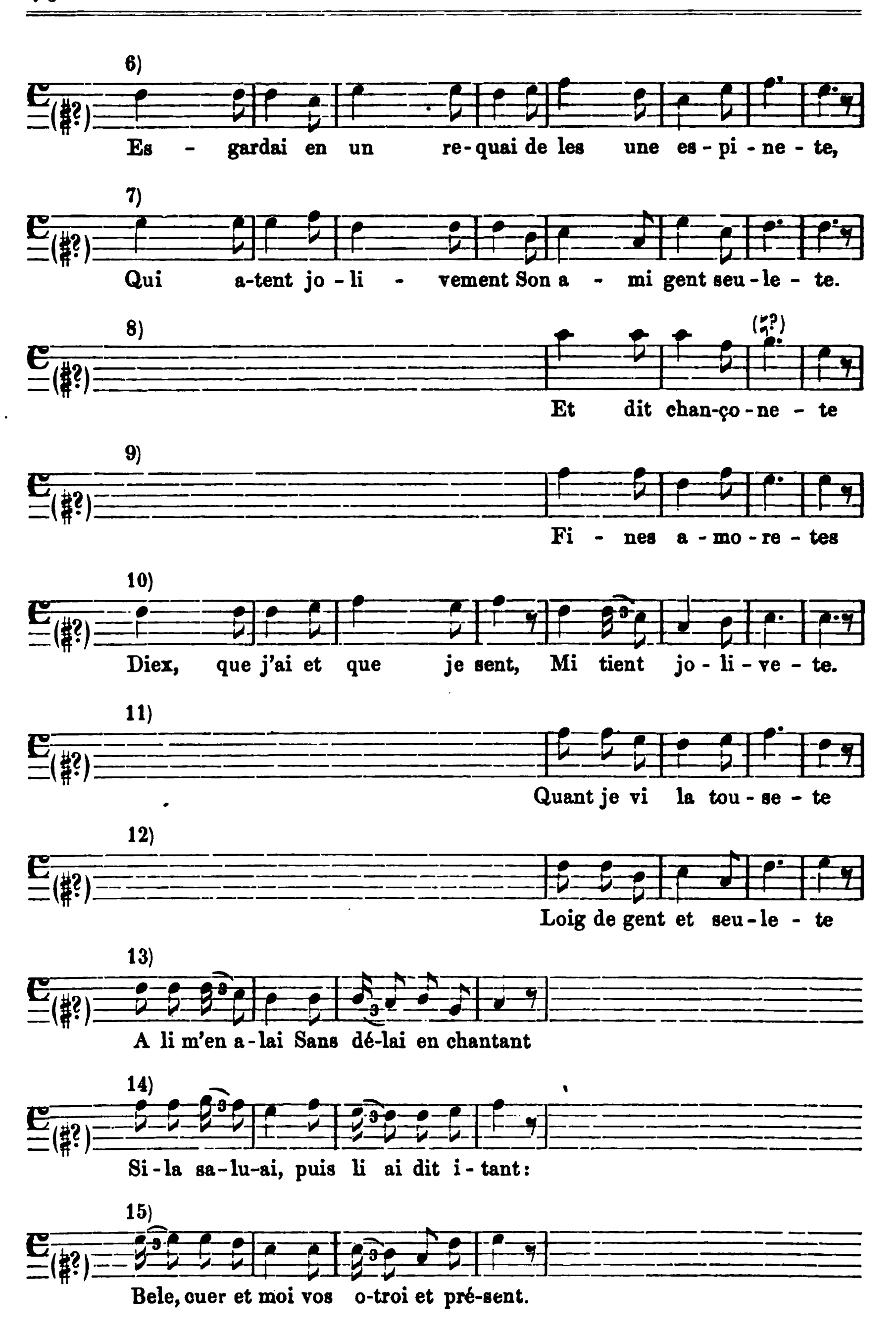
Lehrreich bezüglich der Textbehandlung ist III_{37}. Im Triplum findet sich eine Reihe metrisch gleicher Verszeilen, die auch rhyth-

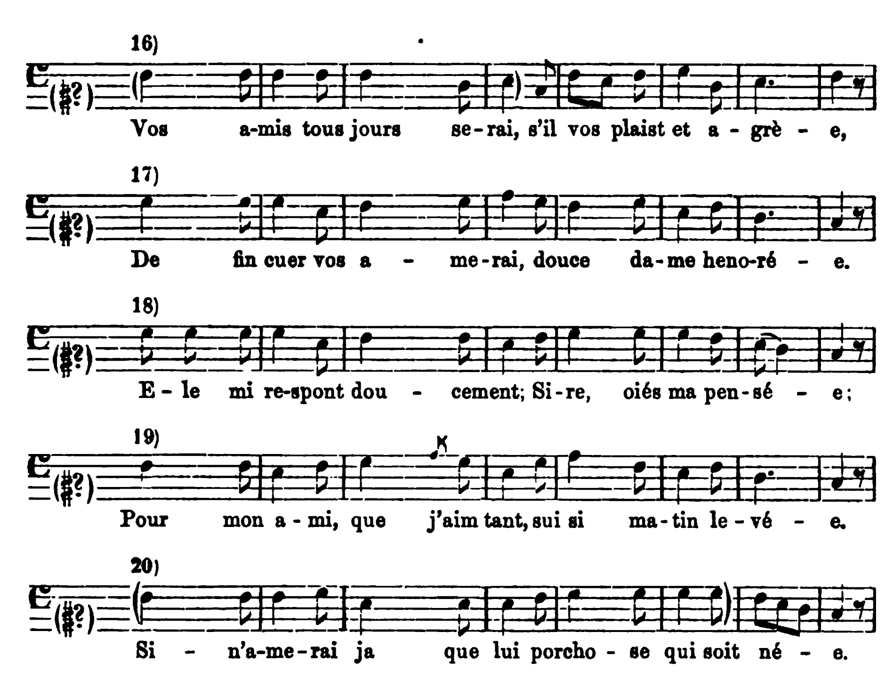
misch gleich gebaut sind; nur Takt 93—94 ist ein Wort weggelassen, etwa *tous jours* o. ä.; hier sind auch die drei Takte auf zwei verkürzt:



Auch die letzte Periode, *Si n'amerai ja que lui por chose qui soit née*, die nach Analogie mit den übrigen und nach der natürlichen Betonung in einem frei erfundenen Gesange acht Takte (Hebungen) enthalten sollte, ist durch Breves und Semibreves auf fünf Perfektionen verkürzt, wenn nicht diese ganze Zeile vielmehr nur Ausfüllung der fünf fehlenden Perfektionen ist; denn die Pointe des Textes liegt doch in der vorletzten Zeile und die letzte ist nur eine matte Verwässerung des Gedankens. Dazu fehlt in der letzten Zeile überdies noch der Binnenreim. Die rekonstruierte Melodie des Triplums würde sich folgendermaßen darstellen:




6)
Es - gardai en un re-quai de les une es-pi-ne-te,
7)
Qui a-tent jo-li - vement Son a - mi gent seu-le - te.
8)
Et dit chan-ço-ne - te
9)
Fi - nes a-mo-re-tes
10)
Diex, que j'ai et que je sent, Mi tient jo-li-ve-te.
11)
Quant je vi la tou-se - te
12)
Loig de gent et seu-le - te
13)
A li m'en a-lai Sans dé-lai en chantant
14)
Si-la sa-lu-ai, puis li ai dit i-tant:
15)
Bele, cuer et moi vos o-troi et pré-sent.



Die Melodie ist fließend gebaut und zeigt moderne Tonalität, entschiedenes *G*-dur, im Mittelsatze Ausweichung in die Unterdominante, Rückkehr zur Haupttonart. Dennoch glaube ich hier nicht ein Produkt origineller Erfindung, sondern nur das Resultat einer allerdings sehr glücklichen Diskantlegung zu sehen. Denn bei allen volksthümlichen Melodien finden sich zu korrespondierenden Verszeilen auch gleiche Melodien. Das fehlt hier; keine einzige Periode ist gleich einer andern. Wie ein wirkliches Lied, als Diskant untergelegt, aussieht, lehrt der Diskant von VII_{28}, *Robin m'aime.*

Auch der Diskant von III_{37} zeigt gewisse Eigenthümlichkeiten. So die gewaltsame Ausdehnung der ersten Textzeile *Flos de spina rumpitur* auf sieben und des Textes *redimitur* (Takt 61—63) auf drei Takte. Zum Schlusse ist aus dem Texte vor *ecce maris stella* gewiß eine Verszeile, etwa *laeto corde exclamo* o. ä. ausgefallen. Die Stelle *mater beata glorificata per cuncti mundi climata* erweist sich sowohl dem Text nach als auch bezüglich der mit dem übrigen nicht zusammenstimmenden Rhythmik als Füllung. Der Diskant konnte eher ein schon vorhandenes Lied sein; darauf weist die Gleichheit der zweiten und dritten Periode, ferner die liedmäßige Struktur des Schlusses von *oritur fidelibus* angefangen hin. Wahrscheinlicher sind

hier mehrere selbständige Lieder in einen Diskant zusammengeschweißt.

Der fünfte Fascikel ist im Ganzen dem dritten Fascikel ziemlich ähnlich. Die Tenore zeigen mit Ausnahme von V_{26} alle rhythmische Verrückungen. Im Diskant finden sich auf gleiche Tenorphrasen stets verschiedene Diskante, auch bei der Wiederholung des Tenorthemas ist der Diskant in der Regel verschieden. Nur selten findet sich Übereinstimmung; in V_{15} ist Takt 17—19 = 65—67 und 37—39 = 85—87; in V_{26} ist Takt 18—23 = 49—55 = 81—87. Auch die Tripla schweifen regellos und zeigen sich noch sehr wenig durch ähnliche Motive oder wiederholte Phrasen zu einem einheitlichen Ganzen verbunden. Doch ist bei allem der Charakter der Diskantmelodie ein viel freierer, beweglicherer, die Melodieführung ist durch die Rücksicht auf die Diskantierregeln nicht mehr zu unschönen Melodieschritten gezwungen, es zeigt sich ein durch längere Übung erworbener Fortschritt gegenüber dem dritten Fascikel. Finige Einzelheiten weisen noch auf gemeinsamen Ursprung; so die häufig vorkommende Schlußformel ■ ■ ■ in III_4 $V_{15.26}$, die Geltung einer Konjunktur, bestehend aus einer *longa* und drei absteigenden Semibreven, ganz im Aristotelischen Sinne gleich zwei Perfektionen, in eben denselben Stücken.

Auffallend ist auch, daß die Perioden in allen drei Stimmen, in $V_{15.29.30}$ zusammenfallen; in V_{26} und V_{33} fallen wenigstens die rhythmischen Abschnitte des Tenors und Diskantes häufig zusammen. Dasselbe zeigt sich auch im III. und IV. Fascikel. Soll man daraus schließen, daß hier ursprünglich nur zwei Stimmen waren und die dritte später darübergesetzt wurde, während $V_{15.29.30}$ gleich ursprünglich dreistimmig gesetzt sind?[1] Die Übereinstimmung der rhythmischen Abschnitte ist am Anfang der Komposition Regel; gegen den Schluß sind die Perioden freier gebaut.

Der zweite Fascikel verhält sich zum vierten wie der fünfte zum dritten.

Zwar finden sich hier keine rhythmisch verrückten Tenore (nur $II_{43} = V_{15}$), doch zeigt sich wie im vierten Fascikel das Bestreben,

[1] In V_{15} und V_{29} ist der rhythmische Bau des Textes im Diskant und Triplum gleich, die Texte haben gleichen Schlußrefrain, sie sind also offenbar gleich anfänglich darauf angelegt, mit einander verwendet zu werden. In $V_{26.30.33}$ ist das nicht der Fall. In den Stücken des IV. Fascikels sind zwar die Texte rhythmisch ungleichartig, aber doch dem Inhalte nach zusammenpassend. Nur in IV_{18} zeigen beide Stimmen auch rhythmisch gleichen Text, so daß auch dieses Stück vielleicht ursprünglich dreistimmig komponiert ist. Daß die Stücke des III. Fascikels ursprünglich nur zweistimmig waren, zeigt die gänzliche Verschiedenheit der Texte sowohl rhythmisch als auch in Bezug auf den Inhalt.

gewisse Phrasen in den Diskantierstimmen zu wiederholen. So ist in II_{43} im Diskant Takt 1—4 = 17—20; 40—45 = 87—92, ohne daß jedoch der Tenor übereinstimmte; im Triplum ist Takt 1—4 = 17—20; 21—24 = 69—72; 6—9 = 54—57, das letzte Mal auch bei gleichem Tenor.

In II_{44} ist im Triplum 41—43 = 53—55, im Quadruplum 46—49 = 50—53, im Ganzen viel ähnliche Motive, aber keine entschiedene Gleichheit; sogar Nachahmungen einer Stimme durch eine zweite kommen vor, aber nur sehr ausnahmsweise, Diskant 1—7 = Triplum 33—39. In II_{47} finden sich nur sehr beiläufige Wiederholungen, z. B. Triplum 17—28 = 29—40. In II_{51} ist im Diskant 13—16 = 21—24, im Quadruplum 7—12 = 22—27, diesmal mit gleichem Tenor. In II_{48} endlich, jenem Stücke, das auch im Pariser Kodex 813 enthalten ist, stimmen alle vier Stimmen überein in Takt 1—2 = 24—25; 2—3 = 6—7; Tenor und Triplum wiederholen sich in 10—11 = 22—23, Tenor und Diskant in 12—13 = 27—28.

Das Quadruplum ist eine später hinzugefügte Stimme. Auch wenn das nicht durch II_{48} ad oculos demonstriert wäre, müßte man es schließen aus der rhythmischen Freiheit, der melodischen Unfreiheit. Rhythmisch ist das Quadruplum des II., wie die Tripla des III., IV., V. Fascikels leicht beweglich, es nimmt an Imitationen keinen Theil, es schwebt selbständig über den andern Stimmen. Melodisch ist jedoch seine Kraft versiegt; es entwickelt keine selbständige Melodie, es geht im Unison, in Oktaven- oder Quintenparallelen mit andern Stimmen, besonders gern mit dem Tenor.

Es finden sich:

Unisonoschritte im Quadruplum und Triplum: II_{43} Takt 17. 18. 29. 30. 31. 32. 37. 38. 61. 62. 74. 75. II_{44} Takt 18. 19. II_{47} Takt 5. 6.

Unisonoschritte im Quadruplum und Discantus: II_{43} Takt 49. 50. 51. 77. 78. 79. 80—85. II_{44} Takt 10. II_{47} Takt 21. 22.

Quintenparallelen zwischen Quadruplum und Triplum: II_{43} Takt 9. 10. II_{44} Takt 10. 16. 17.

Quintenparallelen zwischen Quadruplum und Discantus: II_{43} Takt 20. 21. 45. 46. 73. 74. II_{44} Takt 18. 19. II_{47} Takt 13. 14. 15.

Quintenparallelen zwischen Quadruplum und Tenor: II_{43} Takt 9. 10. 13. 14. 25. 26. 27. 29. 30. 73. 74. 81. 82. 83. II_{44} Takt 62. 63. 70. 71. 78. 79. II_{47} Takt 5. 6. II_{49} Takt 22. 23. 24. 25. 26. 27.

Oktavenparallelen zwischen Quadruplum und Discantus: II_{43} Takt 37. 38. II_{46} Takt 21. 22.

Oktavenparallelen zwischen Quadruplum und Tenor: II_{43} Takt 17. 18. 37. 38. II_{47} Takt 11. 12. II_{48} Takt 1. 2. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 11. 13. 14. 15. 24. 25. 26. II_{51} Takt 4—11; 16. 17. 21—26.

Der siebente Fascikel ist oben als eine Sammlung aus Aristotelischer Zeit erkannt worden, die später in neuere Franconische Notation umgeschrieben worden ist. Die technische Behandlung weicht im Großen und Ganzen nicht viel von den früheren Fascikeln II und V ab. Gleiche Diskante auf gleiche Tenore finden sich verhältnißmäßig wenige, am meisten noch in VII_{12}. Der Tenor ist hier dreimal wiederholt, Takt 1—16 = 17—32 = 33—48, hierbei ist auch im Diskant gleich Takt 1—2 = 17—18 = 33—34, ferner 21—22 = 37—38, endlich 8—13 = 24—29. Auch in VII_{13} fällt im Diskant Takt 9—13 = 33—37 auf dieselbe Stelle des repetierten Tenors und ebenso ist in VII_{27} im Diskant 1—4 = 9—12. In VII_{28} ist die Übereinstimmung zwischen Tenor und Diskant eine außerordentliche. Es entsprechen einander in beiden Stimmen Takt 1—6 = 15—20 = 25—30; Takt 1—4 = 11—14; Takt 7—10 = 21—24 = 31—34. Der Diskant enthält das Lied *Robin m'aime* von Adam de la Hale; gegenüber der Fassung desselben Liedes im Manuskript La Vallière (Coussemaker *Art harmonique* pag. 87) erscheinen einige Abweichungen, von denen zwar einige wie Takt 2, 12, 16 durch den Tenor bedingt erscheinen, einige aber nicht. Im Ganzen verhält sich die Fassung im Manuskript La Vallière zu der im Manuskript von Montpellier etwa wie die beiden Fassungen von II_{48}; auch hier zeigt der Kodex von Montpellier reichere Ornamentierung. Ob der Tenor *Portare*, der nach Coussemaker noch 12 mal im Kodex von Montpellier vorkommt, nicht etwa der Fassung des Liedes zu Liebe Änderungen erlitten hat, läßt sich nicht konstatieren. Merkwürdig wäre aber, daß ein aus dem gregorianischen Gesang entnommener Tenor eine so sichere periodische liedmäßige Struktur zeigen sollte; vielleicht ist also der Tenor des Liedes wegen umgeformt. Daß Adam de la Hale nicht, wie Coussemaker behauptet, der Komponist dieses dreistimmigen Motetts sein kann, geht aus den Änderungen des Diskantes hervor, welche nicht durch die harmonische Nothwendigkeit bedingt sind. Welchen Grund hätte Adam gehabt, seine eigene Melodie zu ändern? Vielleicht ist aber Adam nicht einmal der Komponist des Liedes von *Robin*. Er lebte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, viele Gründe sprechen aber dafür, die Stücke des VII. Fascikels gegen das Ende des 12. zu setzen. Dann müßte man *Robin m'aime* für ein schon aus früherer Zeit stammendes echtes Volkslied erklären, welches von Adam in sein *Jeu de Robin et de Marion* einfach recipiert worden ist.

Die Tripla des VII. Fascikels sind wie in den frühern Fascikeln frei behandelt und zeigen keine Wiederholungen.

Den Stücken $VII_{12.13.27.28}$ steht eine andere Gruppe gegenüber, wo sich gar keine oder fast gar keine Wiederholungen finden. In VII_{34} findet sich bei der Wiederholung des Tenors nur eine beiläufige Ähnlichkeit im Triplum Takt 9—13 = 47—50. In VII_{39} ist in allen drei Stimmen nur gleich Takt 1—4 = 40—43. Durch das in lauter Semibreven abgefaßte Triplum stellen sich diese zwei Stücke in nahe Beziehung zu VII_{10} und VII_{11}, den beiden Stücken des Petrus de Cruce, die gar nirgend Wiederholungen zeigen und ihnen auch in der Handschrift räumlich am nächsten stehen. Durch den Bau des Triplums und durch den Mangel an wiederholten Phrasen stellen sich auch VII_{16} und VII_{40} zu dieser Gruppe.

Ein eigenthümliches Stück ist VII_{36}. Der Tenor ist nicht wie bei allen übrigen dem gregorianischen Gesang entnommen, sondern ein ausgebildeter Liedtenor; da aber der Diskant und das Triplum keinerlei Wiederholungen aufweisen, der Diskant also wie ein Triplum behandelt ist, so liegt der Gedanke nahe, daß der gegenwärtige Diskant eigentlich ein Triplum, das gegenwärtige Triplum eigentlich ein Quadruplum sein könnte und der ursprüngliche Tenor weggelassen ist. Bestärkt wird diese Annahme noch dadurch, daß der Tenor nicht, wie es bei einem frei erfundenen und ursprünglich gegebenen Liedtenor der Fall sein müßte, eine regelrechte, dem Textaufbau korrespondierende musikalische Periodisierung aufweist, sondern nur einzelne wiederholte Stellen (Takt 1—6 = 7—12; 1—4 = 26—29; 35—40 = 42—47), gleich als ob ein Tenor darunter gelegen wäre, wozu dieses Lied *Cis à qui je sui amie* einen Diskant gebildet hätte. Ist diese Annahme richtig, so würde dieses Lied in überraschender Weise darauf hinweisen, wie sich allmählich die mensurierte Musik von den Fesseln des gregorianischen *Cantus firmus* zu freier kontrapunktischer Behandlung aller Stimmen emancipiert hat.

Einen großen Fortschritt weist im VII. Fascikel die Behandlung der Tenore auf. Sie schreiten nicht mehr den steifleinenen Gang wie früher; sie werden beweglicher, gegliederter, namentlich die Tenore mit französischem Text. Einen so auch in kleinere Motive gegliederten Tenor hat VII_{28}; ins Einzelne zergliedert sind auch die Tenore von VII_{39} *Bele Ysabelos* und VII_{27} *Nus n'iert*. In VII_{10} und VII_{11} erscheinen sogar schon die ersten Anfänge zu den späteren »Künsten der Niederländer«. In VII_{10} erscheint nämlich der Tenor zweimal, aber das erste Mal in der molossischen, das zweite Mal in der trochäischen Form des ersten Modus. In VII_{11} wird der Tenor das zweite Mal mit Auslassung der Pausen wiederholt.[1] Die reichste Entwick-

[1] Vergl. das *Agnus* in Josquin's Messe *Omme armé* »*Clama ne cesses*«.

lung des Tenors weisen VII$_{24}$ und VII$_{35}$ auf, indem hier der Tenor einen kurzen *Pes* nach Art des *Sumercanons* immer wiederholt. In VII$_{35}$ giebt das zwar zu keinen Imitationen Anlaß, es ist nur im Diskant Takt 44—51 ähnlich 58—61 und 7—10 ähnlich 70—73, immer bei gleichem Tenor. Recht häufig tritt dagegen diese Wiederholung in VII$_{24}$ auf, ebenfalls bei gleichem Tenor. Es ist im Diskant Takt 1—4 = 5—8; 9—12 = 13—16; 33—36 = 41—44 = 49—52; 46—48 = 58—60. Und im Triplum Takt 1—4 = 13—16 = 17—20; 9—12 = 57—60; 25—28 = 53—55; 33—36 = 41—44. Ja es findet sich sogar eine Periode Diskant 9—12 wieder im Triplum 21—24. So beginnt hier die Imitation in einer andern Stimme ihre ersten Versuche, die dann im VIII. Fascikel entschieden ausgebildet werden. Die beiden Stücke VII$_{24}$ und VII$_{35}$ haben überdies jedes noch etwas Apartes. In VII$_{24}$ treten Versuche des Hoquets hervor, auch einer Form, die im VIII. Fascikel in bedeutenderer Vollendung zu Tage tritt. In VII$_{35}$ zeigt sich ein neuer Beweis, wie zur Ausfüllung des Textes ganze Verszeilen eingeschoben wurden. Die beiden Texte von VII$_{35}$ finden sich nämlich auch bei Heyse, Romanische Inedita, auf italiänischen Bibliotheken gesammelt, Berlin 1856, pag. 48,[1] jedoch

[1] Die Sammlung, aus welcher Heyse seine Lieder ediert hat (Ms. Vatican. ch. 1490, auch beschrieben von Keller, Romvart, Mannheim 1844 pag. 244—327), muß noch in engerer Beziehung zu unserm Kodex von Montpellier stehen. Die Handschrift enthält zuerst Chansons: *Ce sont les cancons le roi de nauare. li castelains de cauci* u. s. w. Nach Keller pag. 244 »ist die erste Strophe eines jeden Liedes mit Noten versehen oder doch mit Notenlinien, denn die Noten fehlen zum Theil«. Es wäre interessant zu erfahren, ob die Melodien des Vaticanus mit denen des Kodex von Montpellier übereinstimmen. Von den darin enthaltenen Liedern (herausgegeben von Mätzner, Altfranzösische Lieder, Berlin 1853) stimmt nur der Anfang eines einzigen Liedes mit einem des Kodex von Montpellier überein: *Il me cuidoie bien tenir* von Gaidifer (Keller pag. 269, Mätzner Nr. XIV pag. 25); aber auch nur diese Zeile, der weitere Verlauf des Gedichtes nicht mehr. (R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert in dieser Zeitschrift II, 442, führt einen analogen Fall an, daß die Frottolisten mit der ersten Zeile eines Petrarca'schen Sonettes beginnen, dann aber weiter frei fortfahren.) In der Handschrift Fol. 144 folgen dann »*Motet et roondel*«, welche von Heyse herausgegeben sind; auch diese sind nach Keller 311 mit Notenlinien versehen, die Noten selbst nicht überall beigeschrieben. Hiervon sind im Kodex von Montpellier enthalten:

Heyse Nr. 1.	*Hé, amours, morrai ge*	Discantus	von Fol. 114. 115
» 2.	*Amourousement me tient* . . .	Triplum	
» 3.	*Dieus v porrai*.	Triplum	von Fol. 324. 325 (VII$_{35}$)
» 4.	*C'est amouretes*	Discantus	
» 5.	*Dous rossignoles jolis*	Triplum von Fol. 68 (der Diskant hat lateinischen Text)	
» 6.	*Brunete, cui j'ai mon cuer doune*	Discantus	von Fol. 124. 125
» 7.	*Trop souvent me duel*	Triplum	

ist hier überall eine Verszeile hinzugefügt, die bei Heyse fehlt: Im Diskant Takt 52—55 *son plain front, son chief luisant.* Im Triplum Takt 24—28 *Quant je n'ai pensée fors k'à li.*[1]

Das letzte Stück des VII. Fascikels ist VII_{25}. Das zeigt nun gar nicht den Charakter der früheren Stücke, sondern schließt sich an die unten zu besprechenden Imitationen des VIII. Fascikels an. Erwägt man nun, daß der ursprüngliche Kodex nur bis Fol. 320 geht und dann zwei Nachträge eintreten, daß die beiden Nachträge und der VIII. Fascikel von einer Hand geschrieben sind, und daß das Stück VII_{25}, das dem zweiten Nachtrage angehört, seinem Baue nach mit den Stücken des VIII. Fascikels übereinstimmt: so muß man zu dem Resultate gelangen, daß der zweite Nachtrag mit dem achten Fascikel nicht nur gleichzeitig niedergeschrieben, sondern auch komponiert worden ist.

Es enthält also der VII. Fascikel selbst jüngere und ältere Bestandtheile.

Es haben sich bisher zwei Richtungen geltend gemacht. Die eine, in welcher die diskantierenden Stimmen in regelloser Freiheit sich entwickelten — Fascikel III und V, und die andere, wo gleichen

---

Heyse Nr. 8.	*Bele aielis par matin se leua* .	Triplum } von Fol. 132. 133
» 9.	*Hareu, hareu, jou la voi la* . .	Discantus }
» 11.	*Bien cuidoie auoir*	Discantus von Fol. 256
» 21.	*Prendés i garde*	Triplum und Discantus von Fol. 324. 325 (VIII_{19}).

Das letzte stimmt aber nur im Refrain, nicht auch im übrigen Texte. Der Umstand, daß im Vatic. die zu einer und derselben Komposition gehörigen Lieder unmittelbar beisammen stehen, weist auf ein näheres Verhältniß der beiden Codices, das vorläufig noch in Dunkel gehüllt ist.

[1] Die Fassung im Montp. und Vatic. weicht nicht unbeträchtlich ab. Ich gebe die Varianten:

Heyse Nr. 3 (Triplum von VII_{35}). 1 *Dieus v* V *Diex ou* M. 3 *uos dirai* V *n'os dire* M. 4 *pense accli* V *penser à celi* M. 5 *que* V *qui* M, *biauté* V *bonté* M. 7 *enamouré* V *emprisonné* M. Zwischen 8 und 9 ist in M die Zeile eingeschoben *Quant je n'ai pensée fors k'à li.* 9 *je* M *jou* V, *boucete* V *bouchete* M. 10 *La coulour* V *et la colour* M. 12 *blancete* V *blanchete* M. 13 *flour* V *flor* M. 14 *si d'amours* V *d'amer si* M. 15 *soupris* V *sourpris* M. 16 *ieus* V *yex* M. 16 *trais* V *trahis* M. 18 *kilaires* V *qui la irés* M. 18 *par dix* V *pour dieu* M. 19 *demisele* V *desirée* M. 20 *car aiies pite* V *quar aiés pitié* M. 21 fehlt in M.

Heyse Nr. 4 (Discantus von VII_{35}). 1 *C'est* V *che sont* M, *ki* V *qui* M. 5 *blance* V *blanche* M, *gorgete* V *gorge* M. 6 *vautis* V *votis* M. 7 *frece bouce riant* V *saffre bouche rians* M. 8 *ki tous jors dist* V *qui tous jours dit* M. 12 *souriant* V *frémiant* M. 13 *d'ambler* V *d'embler* M. 14 *luisant* V *plaisant* M. Nach 14 ist in M eingeschoben *Son plain front, son chief luisant.* 16 *enamoré* V *enamouré* M. 17 *car* V fehlt in M, *que* V *qu'il* M. 18 *A dix* V *an diex an* M, *hareu* V *haro* M.

M hat bessere Lesarten als V.

Stücken des Tenors auch gleiche diskantierende Stimmen zu entsprechen suchten — Fascikel IV (VI?) und II. Im VII. Fascikel repräsentieren die erste Richtung $VII_{10.\ 11.\ 16.\ 40}$, die zweite $VII_{12.\ 13.\ 24.\ 27.\ 28}$. Ganz scharf scheiden sich diese zweierlei Kompositionen auch im achten Fascikel. Der ersten Art, mit regellosem Discantus und Triplum, gehören $VIII_{38.\ 41}$ an; sie zeigen ebenfalls das in Semibreven bewegte Triplum wie $VII_{10.\ 11}$. Der zweiten Art gehören außer VII_{25} noch die übrigen Stücke an, $VIII_{19.\ 21.\ 22.\ 23}$. Prof. G. Adler hat in dieser Zeitschrift[1] darauf hingewiesen, wie in den Stücken $VIII_{21.\ 22.\ 23}$ die Diskantmelodien durch Stimmenwechsel entstanden sind. Er entwirft hierfür folgende analytische Bilder:

VIII_{21}

a b	a_1 b_1	a_2 b_2	a_1
X X	X X	X X	/
b a	b_1 a_1	b_2 a_2	x
I I	I_1 I_1	I_2 I_2	I

VIII_{22}

a b	c	e⌒f e_1	g h	i	h g	i
X		X	X		X	
b a	d	f e⌒x	h g	i_1	g h	i_1
I I	II	I I II	I I	II	I I	II
5 5	4	5 5 4	5 5	4	5 5	4

VIII_{23}

a⌒b	a_1	b_1
X X X		
b	a⌒b_1	a_1
I	I I	I
4, 4, 5		
11	11 11	11

Auch VII_{25} ist ähnlich gebaut, nur daß die einzelnen Phrasen nicht nacheinander folgen, sondern die zweite schon in der Mitte der ersten beginnt. In dem Widerspiel der verkürzten dreitaktigen Phrasen des vierten Abschnittes, die nach je zwei Takten aufeinander folgen, könnte man schon eine Vorahnung der Engführung sehen.

a— c b_1	b_2 b_4 e	b_2 b'_3[2]	b_2 f— b_2— h
b a d	b_3 b_5	b_6 b_7 e	b_5— g— b_1— i
I	I	I	I

Etwas anders ist es mit VIII_{19}, welches von Adler ebenfalls zergliedert worden ist. Zur Textherstellung Adler's ist zu bemerken, daß die Emendierung der Stelle in Takt 32 des Diskants, getreu dem

[1] Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. II, 271. Bezüglich der Erklärung der Bezeichnungen vergl. daselbst die Anmerkung auf pag. 301.

[2] Um eine Quarte tiefer gesetzt.

Grundsatze, daß man sich bei Konjekturen so wenig als möglich von der Überlieferung entfernen soll, einfacher dadurch erfolgen kann, daß bei der Ligatur *cum opposita proprietate* der erste Strich statt nach aufwärts nach abwärts zu ziehen ist und die folgende *Ligatura ascendens* in keine *descendens* geändert zu werden braucht. Ferner hat Adler zwei gleichlautende Phrasen, Tripl. 21. 22 und Disc. 29, 30, als verschiedene Varianten a_1 und a_3 bezeichnet. Nachdem aber bei derselben Phrase a_1 in Takt 15. 16 und 29. 30 des Diskantes das Auf- oder Abwärtsgehen der beiden Semibreves als irrelevant aufgefaßt worden ist, so fällt der Unterschied zwischen a_1 und a_3 weg. Somit stellt sich das analytische Bild folgendermaßen dar:

b a d c	*e f a y*	*b a* a_1 *a*	+ a_5 a_2 f_1 +	*a d* a_1 — *abe*	e_1 *b a d*
X X					
a b c d	*x b a* a_1	*e*+ a_2 f_1	*a d* a_1 a_6	*b a d* *h*+	*f g h*
I	II	I	I	I	II

Stimmenwechsel tritt eigentlich nur bei den vier ersten Phrasen ein. Das weitere sind wirkliche Imitationen.

b a a_1 in der 6. 7. 8. Phrase des Discantus und 9. 10. 11. des Triplums,
a_2 f_1 *a d* a_1 in der 10. 11. 12. 13. 14. Phrase des Discantus und 14. 15. 16. 17. 18. des Triplums,
b a d in der 16. 17. 18. Phrase des Discantus und 21. 22. 23. des Triplums.
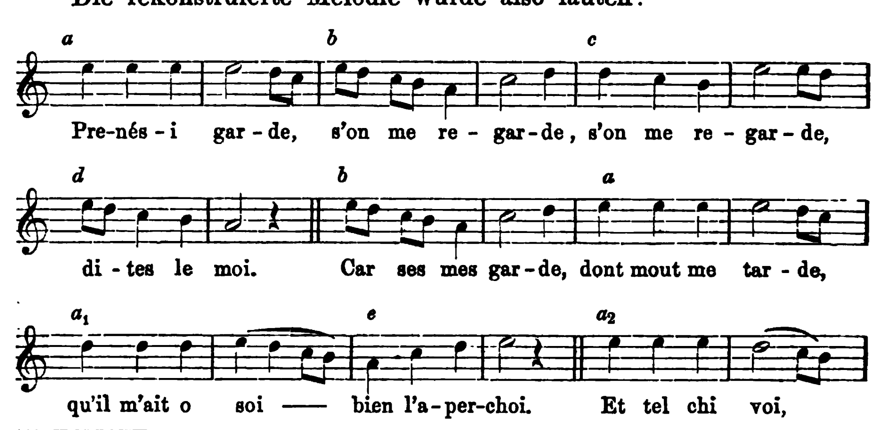
Ob eine Rekonstruktion des Liedes mit Sicherheit möglich ist, bleibt dahingestellt. Von allen vorhergehenden Stücken hat sich noch kein einziges herstellen lassen, und das einzige, das wirklich gegeben war, *Robin m'aime* (VII_{28}), hat auch willkürliche Veränderungen erlitten. Was Coussemaker pag. 86 an Rekonstruktionen giebt (VII_{16} IV_{17} VI_{50}), ist nicht beweiskräftig; er hat schlauer Weise immer nur den Anfang citiert und ist den Beweis schuldig geblieben, daß eine solche Rekonstruktion durch die ganze Komposition durchgeführt werden kann. Wenn aber irgend ein Stück rekonstruierbar ist, so ist es VIII_{19}; denn die Wiederkehr symmetrischer Periodenbildungen weist darauf hin, daß die Grundgestalt des Liedes nicht zu sehr verändert sein kann, und überdies weist der bei Heyse Nr. 21 edierte Text wirklich ein ähnliches Lied, wenngleich mit verändertem Text auf. Nur darf man wohl kaum mit Adler derart rekonstruieren, daß nur Anfang und Schluß des Discantus mit Auslassung alles dazwischen Liegenden benutzt werden (abgesehen davon, daß man der so entstandenen Melodie keinen sinngemäßen Text unterlegen kann), son-

dern man wird von dem Grundsatze ausgehen müssen, daß alles, was beiden Stimmen in Text und Melodie gemeinsam ist, als wesentlicher Bestandtheil des ursprünglichen Liedes wird angesehen werden müssen, daß nur das auszuscheiden ist, was sich textlich und melodisch als Flickwerk erweist und daß der zu konstruierende Text mit dem Bau des Textes bei Heyse möglichst koincidieren muß.

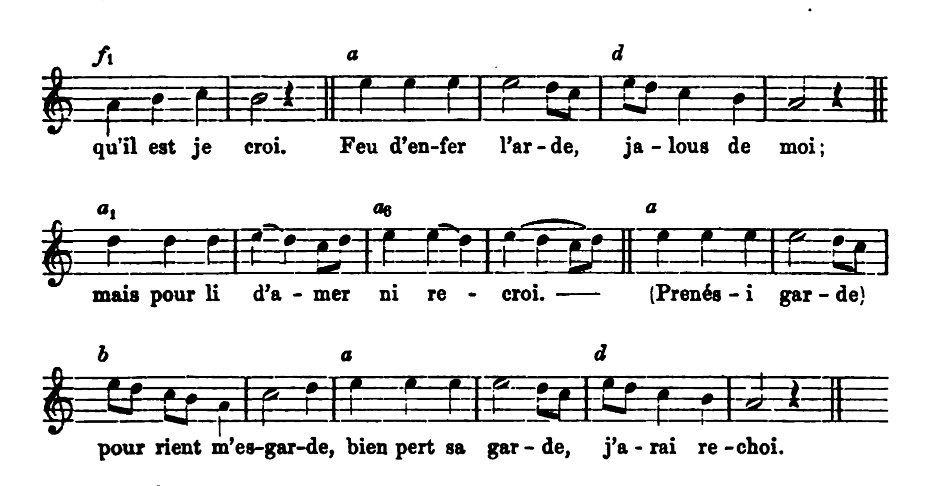
Danach bliebe der Anfang des Liedes *a b c d* unverändert;[1] *x* erweist sich melodisch als Nebenbildung, textlich als inhaltsloser Einschub, fällt also weg. Zu dem folgenden $b\ a\ a_1$ gehört textlich als Abschluß des Gedankens e_1 besser als a_4; auch musikalisch giebt *e* (mit Weglassung der Erweiterung in e_+) einen ausreichenden Abschluß. Für die folgende Gruppe $a_2\ f_1\ a\ d\ a_1$ ist der Abschluß textlich in — *a b e* des Triplums und a_6 des Discantus gleich, melodisch ist a_6 vorzuziehen. Zu dem folgenden *b a d* scheint, um der geraden Anzahl der Verszeilen willen, noch einmal *Prenés i garde* zu passen; dann bekommt der Refrain auch die Gestalt, in welcher er bei Grélé vorliegt. Mit diesem Vers ist die lyrische Situation erschöpft und das folgende $h_+\ f\ g\ h$ ist nur ein zur naiven Heiterkeit der versteckenspielenden Schäferin nicht ganz passender, etwas lasciver Zusatz.

Auch beim Triplum gelangt man zu demselben Resultate. Die fünfte Verszeile ist textlich an dieser Stelle unmöglich, sondern gehört nach $b\ a\ a_1$; *f a y* ist textlich außer Zusammenhang und melodisch Nebenbildung und Wiederholung. Das übrige schließt sich schön an, nur Zeile 20 ist inhaltsloses Flickwerk und muß durch den Anfang des Refrains ersetzt werden.

Die rekonstruierte Melodie würde also lauten:



[1] Die von Jaquemar Grélé im *Renart noviel* mitgetheilte Melodie (Coussemaker 280) hat die Form *a b a d*.



Ich muß jedoch gestehen, daß mich auch diese Rekonstruktion nicht befriedigt, und zwar hauptsächlich deswegen, weil die Textgestaltung dieser Rekonstruktion keine genügende ist.

Der erste Fascikel endlich weicht von allen übrigen dadurch ab, daß er keine Kondukte und Motetten, sondern *Organa pura* enthält; insofern ist die Vergleichung mit andern Fascikeln schwierig, als nirgends ersichtlich ist, ob für die *Organa* nicht etwa andere Regeln der Stimmführung maßgebend waren als für die Motette. In I_3 sind alle Stimmen frei beweglich. In I_1 wiederholt sich in der Mittelstimme Takt 14—19 = 22—27 und in beiden Stimmen Takt 44—50 = 54—60. In I_2 findet sich der auch von Adler bemerkte Stimmenwechsel in Takt 84—88 und 89—93. Die Wiederholungen in I_1 unterscheiden sich nicht von ähnlichen Figuren in andern Fascikeln; der Stimmenwechsel in I_2 dagegen mahnt an Garlandia's *repetitio diversae vocis*. Das widerspricht nicht den früher gewonnenen Resultaten. Wenn in den Stücken aus der Zeit der *Discantus positio vulgaris* die ersten unbewußten Anfänge der Wiederholung auftreten, wenn Garlandia schon mit Bewußtsein den Stimmenwechsel gebraucht, so kann im I. Fascikel, dessen Abfassungszeit zwischen die *Discantus positio vulgaris* und Garlandia gesetzt worden ist, wohl auch schon *repetitio* aufgetreten sein.

Das Hoquetstück I_{45} zeigt diese eigenthümliche Kunstform in einer Ausbildung, wie sie sonst nur im VIII. Fascikel vorkommt; VII_{24} ist von dieser Reichhaltigkeit noch weit entfernt. Nachdem aber der Ochetus schon in der *Discantus positio vulgaris* erwähnt wird, allerdings in einer Weise, die nicht genau erkennen läßt, ob die Positio

mit dem Ochetus denselben Begriff verbindet, wie die späteren Theoretiker,[1] nachdem auch schon IV_9 Takt 31—33 und 54—55 Ansätze zum Hoquet erkennen läßt, so bleibt an dem ganzen Stück nichts erstaunlich als die reiche Durchführung. Die Komposition muß wohl ein besonders berühmtes und bekanntes Paradestück gewesen sein, sonst würde sie nicht von Odington, Aristoteles, Franco und dem Diskantiertraktate des Kodex 812 als Beispiel citiert worden sein.

Auf dreifachem Wege, durch Betrachtung der Notation, durch Auskultation der äußeren Zeugnisse und durch die Untersuchung der inneren Struktur ist dasselbe Resultat gewonnen worden: Der Kodex von Montpellier bildet kein einheitliches Ganzes, sondern besteht aus älteren und jüngeren Stücken.

Mag auch im Einzelnen im Gange der Abhandlung ein Irrthum untergelaufen sein und mögen auch bei dereinstiger vollständiger Benutzbarkeit des Manuskripts die Resultate entsprechend genauer ausfallen, als es bei Benutzung der Coussemaker'schen Stichproben möglich war: das Hauptresultat dürfte kaum mehr umgestoßen werden, daß im Kodex von Montpellier mehrere Schichten von Kompositionen durcheinander liegen, welche ein Stück Entwicklungsgeschichte des mehrstimmigen weltlichen Gesanges repräsentieren.

---

[1] SS. I, 97: *Ochetus est super tenorem unius cuiusque modi motetorum absque pausa diversus et consonus cantus.*

Briefe Beethoven's an Ferdinand Ries.

Mitgetheilt von

Hermann Deiters.

Die »Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven« von Wegeler und Ries (Koblenz, Bädeker 1838) nebst dem Nachtrage zu denselben von Wegeler (Koblenz 1845) bilden, wie bekannt, noch immer eine der wichtigsten Grundlagen für die Forschung über Beethoven's Leben, und die Unmittelbarkeit und Treue dieser Mittheilungen von Augenzeugen und Freunden, namentlich aber die warme Pietät für den unvergeßlichen Freund und Lehrer, welche aus jeder Zeile spricht, werden dieselben allezeit zu einer anziehenden und wohlthuenden Lektüre für jeden Verehrer des Meisters machen. Es ist zu beklagen, daß das längst vergriffene Büchlein immer seltener wird, und es dürfte ein dankenswerthes Unternehmen sein, wenn dasselbe durch erneuten Abdruck weiteren Kreisen wieder zugänglich gemacht würde.

Ferdinand Ries kam gegen Ende 1801[1] im Alter von 17 Jahren nach Wien und wurde daselbst nicht nur Schüler Beethoven's, sondern trat auf Grund der alten Familienbeziehungen in näheres Verhältniß zu ihm und empfing von ihm mancherlei Freundschaftsbeweise; Beethoven sorgte für seine äußere Stellung, ließ ihn an manchen seiner künstlerischen Arbeiten theilnehmen und bediente sich bei Abschriften und sonstigen Besorgungen wegen derselben seiner Hülfe. 1805 verließ der junge Ries Wien, da er sich in Folge der Konskription stellen mußte; nicht angenommen, machte er eine Reise nach Paris und war 1808 bis 1809 nochmals in Wien. Nach weiteren Reisen nahm er 1813 London zu seinem Aufenthalte, wo er bis 1824 blieb; dorthin unterhielt Beethoven eine lebhafte Korrespondenz mit ihm,

[1] Vergl. Thayer's Biographie Beeth. II, S. 162, wo die Angabe des Rheinischen Antiquarius (3. Abth. Bd. 11, S. 63) richtig gestellt wird.

die sich namentlich auf den Verlag seiner Kompositionen in England bezog. 1824 kehrte er nach Deutschland zurück, wohnte einige Jahre in Godesberg bei Bonn und nahm dann Frankfurt am Main zu seinem Aufenthalte, wo er, nach verschiedenen ferneren Reisen und Unterbrechungen, 1838 gestorben ist.

Einen Theil der zahlreichen, aus wichtigen oder auch geringfügigen Anlässen von Beethoven an ihn gerichteten Briefe hat Ries in den Notizen (S. 127 ff.) mitgetheilt. Daß diese Mittheilung keine vollständige sei, hat er selbst in der Vorrede zu den von ihm gegebenen Notizen gesagt; auch die abgedruckten Briefe selbst sind, wie durch Gedankenstriche angedeutet ist, nicht vollständig abgedruckt.

Die Originale dieser Briefe Beethoven's an Ferdinand Ries scheinen nach dem Tode des letzteren unter die verschiedenen Mitglieder der Familie vertheilt worden zu sein. Eine Anzahl derselben befindet sich im Besitze einer Enkelin von Ries, Frau R. in Eitelsbach bei Trier. Der gütigen Erlaubniß der Frau R. folgend, hat der Verfasser dieser Zeilen kürzlich, von seinem Freunde Dr. von Hoffs in Trier in dankenswerther Weise unterstützt, diese Briefe an Ort und Stelle mit dem Abdrucke in den Notizen vergleichen, die noch nicht veröffentlichten unter denselben jedoch vollständig abschreiben dürfen. Hinsichtlich der bereits gedruckten ergab sich bald, daß zu einer Weglassung der damals unterdrückten Stellen gegenwärtig gar keine Veranlassung mehr vorlag; manche dieser Weglassungen hatten zudem, wie sich jetzt zeigt, nicht einmal in persönlichen Gründen, sondern nur darin ihre Veranlassung, daß der Herausgeber die Stellen für überflüssig und für das Ganze bedeutungslos hielt. Aber auch für Stellen anderer Art, sowie für die noch unveröffentlichten Briefe ergab sich keinerlei Grund zur Zurückhaltung; sie betreffen zum Theil Gegenstände, über welche wir auch sonst unterrichtet sind, und entsprechen andrerseits ganz der hinlänglich bekannten Art Beethoven's sich auszudrücken und zu urtheilen, so daß uns auch der zuweilen rücksichtslose Ton heute nicht mehr wundern oder verletzen kann. Außer diesen Weglassungen haben sich auch Stellen gefunden, in denen Ries Beethoven's Ausdrucksweise und Satzverbindung geändert hat; auch hier war es geboten, die ursprüngliche, wenn auch nicht immer korrekte Form des uns ohnehin anderweitig bekannten Beethoven'schen Briefstils herzustellen. An einigen Stellen war das von Ries gegebene Datum nach dem Original zu berichtigen. Die Zeitbestimmung der undatirten Briefe und Zettel läßt sich nur vermuthungsweise, mitunter jedoch mit annähernder Gewißheit geben; wo in solchen Fällen Ries selbst aus seiner Erinnerung eine Ver-

muthung giebt, wird dieselbe zu beachten sein, da uns die inneren Fäden nicht erkennbar sind, welche ihn zu derselben führten.

Im folgenden geben wir die sämmtlichen im Besitze der Frau R. befindlichen Briefe,[1] und fügen bei den von Ries bereits veröffentlichten die wichtigsten Abweichungen von dem gedruckten Texte bei; kleinere Abweichungen hinsichtlich der Schreibung und Interpunktion, welche Ries überall der gewöhnlichen Sitte angepaßt hat, sind hierbei übergangen. Die ganz konstante Gewohnheit Beethoven's, am Schlusse der Sätze keinen Punkt zu schreiben, sondern meist nach einem Gedankenstrich den folgenden Satz mit kleinem Anfangsbuchstaben folgen zu lassen, ist jedem bekannt, welcher Beethoven'sche Briefe gesehen hat; dieselbe ist an einigen Stellen, wo eine Abweichung von dem Drucke bei der Vergleichung nicht angemerkt war, durch Vermuthung hergestellt, da sie in den von uns eingesehenen Briefen ebenfalls durchweg geübt ist. Kurze biographische Erläuterungen sind nur wo sie unumgänglich nöthig erschienen gegeben. —

1.[2]

(Nicht veröffentlicht.)

Lieber Rieß. Wählen Sie die 4 bestgeschriebenen Stimmen, und sehen sie diese erst durch, bezeichnen dann diese mit *No. I*; — haben sie dieselben nach der *partitur* recht durchgesehen und korrigirt, dann nehmen sie die anderen Stimmen, und sehen sie nach nach den corrigirten Stimmen, ich emphele ihnen so viel achtsamkeit als möglich.

2.[3]

(Notizen S. 127 unvollständig abgedruckt.)

Hier, lieber Ries, nehmen sie gleich die 4 von mir corrigirte Stimmen, und sehen sie die anderen abgeschriebenen darnach durch,

---

[1] Von den in den Notizen bereits veröffentlichten Briefen befinden sich 17 nicht in der von uns eingesehenen Sammlung.

[2] Ein Zettel ohne Datum. Nr. 1 und 2 gehören ersichtlich zusammen und beziehen sich auf eine Aufführung. Die Worte über Graf Browne im zweiten Briefe zeigen, daß sie der ersten Zeit von Ries' Aufenthalt in Wien angehören, so daß die Vermuthung von Ries hinsichtlich des Datums richtig sein dürfte. Es wird hiernach an eine Aufführung des Ballets Prometheus zu denken sein, nur nicht an die erste, welche schon am 21. März 1801 stattfand. Den dritten Brief darf man dann wohl auf dieselbe Sache beziehen; das B. z. (oder B. j.) in demselben weiß ich nicht zu erklären, vielleicht ist »Baßpartie« gemeint. Thayer (Bd. II, S. 182) setzte den zweiten Brief, den er nur in der unvollständigen Gestalt kannte, in den Anfang 1802.

[3] Ohne Datum. Nach Ries »wahrscheinlich 1801«.

und[1] wenn sie versichert sind, daß 4 von den abgeschriebenen Stimmen recht richtig und genau corrigirt sind, so will ich übermorgen um die 4 mit *N: I* bezeichnete Stimmen schicken, dann können sie die anderen nach den von ihnen durchgesehenen corrigiren — Hier der Brief an Gr. Browne, es steht drin,[2] daß er ihnen die 50 # vorausgeben muß, weil sie sich equipiren müssen, dies[3] ist eine Nothwendigkeit, die ihn nicht beleidigen kann, denn nachdem dies geschehen sollen sie künftige Woche schon am Montag mit ihm nach Baden gehen — Vorwürfe muß ich ihnen denn doch machen, daß sie sich nicht schon lange an mich gewendet, bin ich nicht ihr wahrer Freund, warum verbargen[4] sie mir ihre Noth, Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas hab', ich hätte ihnen heute[5] schon eine kleine Summe geschickt, wenn ich nicht auf Browne hoffte, geschieht das nicht, so wenden sie sich gleich an ihren Freund Beethoven.

3.[6]

(Nicht veröffentlicht.)

lieber Rieß ich bitte sie inständigst, machen daß ich die B. z.[7] noch heute bekomme, sie müssen, ich mag wollen oder nicht, auch die Violinstimmen durchsehen, und das muß morgen geschehen, weil sie wohl wissen daß übermorgen Probe ist.

4.[8]

(Bis auf den Schluß nicht veröffentlicht.)

Haben sie die Güte mir zu berichten, ob's wahr ist, daß Gr. *Browne* die 2 Märsche schon zum Stich gegeben — mir liegt dran es zu wissen; — ich erwart unausgesetzt die Wahrheit von ihnen — nach Heilgstadt[9] brauchen sie nicht zu kommen, indem ich keine Zeit zu verlieren habe L v Bthvn.

---

[1] Die Worte »und wenn« bis »corrigiren« fehlen bei Ries.
[2] darin R.
[3] das R.
[4] verbergen R.
[5] heute fehlt bei R.
[6] Kleiner schmaler Zettel ohne Datum.
[7] Undeutlich, vielleicht auch B. j. oder anders.
[8] Die wahrscheinlich von Ries beigeschriebene Jahreszahl 1802 stimmt zu dem Inhalt, vergl. Thayer II, S. 190. Die 1802 von Browne bestellten Märsche erschienen 1804.
[9] Diese Schlußworte stehen Notizen S. 117. Heiligenstadt R.

5.[1]

(Notizen S. 90.)

— und sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten selbst[2] Noten versetzt — also mit Achtsamkeit — sonst ist die Arbeit wieder umsonst — ch'a detto l'amato bene?

6.[3]

(Notizen S. 129.)

Lieber Rieß, da Breuning keinen Anstand genommen hat, ihnen und dem Haußmeister durch sein Benehmen, meinen Karakter von einer Seite[4] vorzustellen, wo ich als ein elender, armseeliger, kleinlicher Mensch erscheine, so suche ich Sie dazu aus, erstens meine Antwort B: mündlich zu überbringen nur auf einen und den ersten Punkt seines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieses meinen Charakter nur bei ihnen rechtfertigen soll — sagen sie ihm also, daß ich gar nicht daran gedacht, ihm Vorwürfe zu machen wegen der Verspätung des Aufsagens, und daß, wenn wirklich B: Schuld daran gewesen sei, mir jedes harmonische Verhältniß in der Welt viel zu theuer und lieb sei, als daß um einige Hundert und noch mehr ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde: sie selbst wissen, daß ich ihnen ganz scherzhaft vorgeworfen hatte,[5] daß Sie Schuld daran wären, daß die Aufsagung durch Sie zu spät gekommen sei, ich weiß gewiß, daß sie sich dessen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergessen — nun fieng mein Bruder bei Tische an und sagte, daß er B: Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und sagte, daß Sie daran Schuld waren, ich meine, das war doch deutlich genug, daß ich B: nicht die Schuld beimesse B: sprang darauf auf wie ein Wüthender, und sagte, daß er den Hausmeister herauf rufen wollte, dieses für mich ungewohnte Betragen von[6] allen Menschen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner Fassung, ich sprang ebenfalls auf, warf meinen sthul nieder, gieng fort — und kam nicht mehr wieder — dieses

---

[1] Ein kleiner Zettel, Fortsetzung eines andern, so daß Anfang und Datum fehlen. Der Inhalt bezieht sich auf die Korrektur der Sonaten Op. 31; die Zeit ist also der Frühling 1803 (vergl. Th. II, S. 201). Ries hat den Anfang geändert.

[2] die Noten R.

[3] Auf dem Originale steht von anderer Hand (Ries?) die Jahreszahl 1803 mit einem Fragezeichen. Nach Thayer (II, S. 652) ist der Brief Anfang Juli 1803 geschrieben.

[4] Die Worte »von einer Seite« fehlen bei Ries.

[5] habe R. [6] vor R.

Betragen nun bewog B:, mich bei ihnen und dem Hausmeister in ein so schönes Licht zu setzen — und mir ebenfalls einen Brief zu schicken, den ich übrigens nur mit Stillschweigen beantwortete; — Breuning habe ich gar nichts mehr zu sagen — seine Denkungs[1] und Handlungsart in Rücksicht meiner beweist, daß zwischen unß nie ein freundschaftliches Verhältniß Statt hätte finden sollen, und auch gewiß nicht[2] Statt finden wird — hiermit habe ich sie bekannt machen wollen, da ihr Zeugniß meine ganze Denkungs und Handlungsart erniedrigt hat, ich weiß, wann[3] sie die Sache so gekannt hätten, sie es gewiß nicht gethan hätten, und damit bin ich zufrieden —

Jetzt bitte ich sie lieber Rieß gleich nach Empfang dieses Briefes zu meinem Bruder dem Apotheker zu gehen, und ihm zu sagen, daß ich in einigen Tägen schon Baaden verlasse, und daß er das *quartier* in *Döbling*, gleich nachdem sie es ihm angekündigt, miethen soll — fast wäre ich schon heute gekommen, es ekelt mich hier ich bin's müde — treiben sie um's Himmelswillen, daß er es gleich miethet, weil ich gleich allda in *Döbling*[4] hausen will — sagen sie und zeigen sie von dem auf der anderen Seite geschriebenen B:[5] nichts, ich will ihm von jeder Seite zeigen, daß ich nicht so kleinlich denke wie er, und habe ihm erst nach diesem d bew[6] Brief geschrieben — obschon mein Entschluß von der Auflösung[7] unserer Freundschaft fest ist und bleibt — ihr Freund

Beethoven.

7.[8]

(Notizen S. 128.)

Daß ich da bin, werden sie wohl wissen — gehen sie zu Stein und hören sie, ob er mir nicht ein Instrument hierher geben kann — für Geld — ich fürchte meins hierher tragen zu lassen — Kommen sie diesen Abend gegen Sieben Uhr heraus — meine Wohnung ist in Oberdöbling No. 4 die Straße links, wo man den Berg hinunter nach Heiligenstadt geht. Beethoven.

---

[1] Denkungsart R.
[2] nicht ferner R.
[3] wenn R.
[4] »in Döbling« fehlt bei R.
[5] Briefe R.; unrichtige Deutung der Abkürzung.
[6] Unleserlich; ich nehme an »den bewußten«. Ries ändert willkürlich »nach diesem Briefe«.
[7] der Entschluß zur Auflösung R.
[8] Ries setzt den (mit Rothstift geschriebenen) Zettel richtig ins Jahr 1803, in welchem Beethoven in Oberdöbling wohnte. Vergl. Thayer II, S. 233.

8.[1]

(Notizen S. 128.)

Lieber Ries, ich bitte sie erzeigen sie mir die Gefälligkeit, dieses Andante,[2] wenn auch nur schlecht abzuschreiben, ich muß es morgen fortschicken, und — da der Himmel weiß, was allenfalls damit vorgehen kann, so wünschte ich's — abgeschrieben — doch muß ich's morgen gegen Ein Uhr zurück haben — die Ursache, warum ich sie damit beschwere — ist — weil ein Copist schon mit anderen, wichtigen Sachen zu schreiben hat, und der andere ist krank.[3]

9.[4]

(Nicht veröffentlicht.)

Sie müssen die Sache, lieber Rieß sehr klug anstellen, und absolut darauf dringen, daß sie etwas schriftliches von ihm erhalten — ich habe geschrieben daß auch Sie die Sache schon im Wirthshaus hätten hören sagen, aber nicht wußten von wem? — thun sie dergleichen, und sagen sie, daß sogar die Geschichte auf mich schon gedeutet worden — daß mir unendlich daran liege, nur die Wahrheit zu wißen — damit ich meinem Bruder eine Lekzion geben könne — übrigens soll mein Bruder nicht gewahr werden, daß Hr. Prosch nur die Wahrheit geschrieben habe,

Nach ihrer *Ambassade* kommen sie zu mir,

Alles Schöne an die gnädige Frau, ist der Mann zäh, so halten sie sich an der Frau,

10.[5]

(An die Fürstin Liechtenstein, Notizen S. 134.)

Verzeihen Sie durchlauchtigste Fürstin! wenn sie durch den Überbringer dieses vielleicht in ein unangenehmes Erstaunen gerathen — der arme Ries mein Schüler muß in diesem unglückseligen Kriege die Muskete auf die Schultern[6] nehmen, und — muß zugleich

---

[1] »Wahrscheinlich 1804« sagt Ries.

[2] Nach Ries' Vermuthung das Andante der Kreuzersonate. Wahrscheinlicher wohl das anfänglich für die Cdur-Sonate bestimmte *Andante favori* (Thayer II, S. 258).

[3] Statt zu schreiben hat u. s. w. ändert Ries: »beschäftiget, und der andere krank ist«.

[4] Auf das Original ist geschrieben: »1804?« Die Beziehungen des Briefes sind nicht klar. Handelt es sich um die von Ries Notizen S. 117 angedeutete Verwicklung, so würde derselbe ins Jahr 1802 gehören.

[5] »Ohne Datum. Geschrieben einige Tage vor dem Einzuge der Franzosen 1805«. Der Brief wurde nicht abgegeben (Ries).

[6] Schulter R.

schon als Fremder in einigen Tägen von hier fort — er hat nichts, gar nichts — muß eine weite Reise machen — die Gelegenheit zu einer Akademie ist ihm in[1] diesen Umständen gänzlich abgeschnitten — er muß seine Zuflucht zur Wohlthätigkeit nehmen — ich empfehle ihnen denselben — ich weiß es, Sie verzeihen mir diesen Schritt — nur in der äußersten Noth kann ein edler Mensch zu solchen Mitteln seine Zuflucht nehmen — in dieser Zuversicht schickte[2] ich ihnen den armen, um nur seine Umstände in etwas zu erleichtern; er muß zu allen, die ihn kennen, seine Zuflucht nehmen.

Mit der tiefsten Ehrfurcht

L. van Beethoven.

(Adr. Pour Madame la Princesse Liechtenstein etc.)

11.[3]

(Notizen S. 135.)

Ihre Freunde mein Lieber haben ihnen auf jeden Fall schlecht gerathen — ich kenne diese aber schon es sind die nemlichen, denen sie auch die schönen Nachrichten über mich aus Paris geschickt — die nemlichen, die sich um mein Alter erkundigt, und wovon sie so gute Kunde zu geben gewußt — die nemlichen, die ihnen bei mir schon mehrmal[4] jetzt aber auf immer geschadet haben.

Leben sie wohl. B.

12.[5]

(Notizen S. 136.)

Mittwoch am 22. November. Wien 1815.

Lieber R. Ich eile ihnen zu schreiben, daß ich heute den Clavier-Auszug der Sinfonie in *A* auf die Post an das Hauß Thomas Coutts & Co abgeschickt habe, da der Hof nicht hier ist, gehn beinahe gar keine oder selten Kurire, auch ist dies überhaupt der sicherste Weg. Die *Sinfonie* müßte gegen März herauskommen, den Tag werde ich bestimmen, es ist diesmal zu lange zugegangen, als daß ich den Termin kürzer bestimmen könnte — mit dem *Trio* u.[6] der *Sonate* für Violin[7] kann es mehr Zeit haben, und beides wird in einigen Wochen auch in *London* sein — ich bitte sie recht sehr, lieber Rieß! sich anzunehmen um diese Sachen,[8] auch damit ich das Geld erhalte;

---

[1] unter R. [2] schicke R.

[3] Von Ries mit 1809 bezeichnet. Vergl. Thayer III, S. 140.

[4] manchmal R. [5] Vergl. Thayer III, S. 360.

[6] Für u. steht bei Ries in. Der Fehler war auch bei der Vergleichung übersehen; ich habe mich aber zu der Änderung berechtigt geglaubt, da das in unmöglich ist, wie die folgenden Worte zeigen.

[7] Op. 97 und 96. [8] »sich dieser Sachen anzunehmen« R.

es kostet viel, bis[1] alles hinkommt u.[2] ich brauche es — ich habe 600 Fl: an meinem Gehalte jährlich eingebüßt zu Zeiten der B. Z.[3] war es gar nichts, dann kamen die Einlösungss. und hiebei verlor ich diese 600 Fl: mit mehreren Jahren Verdruß und gänzlichen Verlust des Gehalts — nun sind wir auf dem Punkte, daß die E. s. schlechter, als ehmals[4] die B. Z. waren, ich bezahle 1000 Fl: Hauszins; machen sie sich einen Begriff von dem Elend, welches das Papiergeld hervorbringt. Mein armer, unglücklicher Bruder ist eben gestorben, er hatte ein schlechtes Weib, ich kann sagen, er hatte einige Jahre die Lungensucht, und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10000 Fl: W. W. anschlagen das ist nun freilich für einen Engländer nichts — aber für einen armen Deutschen oder vielmehr Oesterreicher sehr viel, der Arme hatte sich in seinen letzten Jahren sehr geändert, und ich kann sagen, ich bedaure ihn von Herzen, und mich freut es nunmehr, mir selbst sagen zu können, daß ich mir in Rücksicht seiner Erhaltung nichts zu Schulden kommen ließ. — Sagen sie dem Hr: Birchall, daß er Hr: Salomon und ihnen das Briefporto, welches ihre Briefe an mich und die meinigen an sie kosten, vergüte, derselbe kann mir es abziehen an der Summe, die er mir zu bezahlen,[5] ich habe gern, daß diejenigen, welche für mich wirken, so wenig als möglich leiden. —

Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria* muß längst angekommen sein bei Th. Coutts & Co. Hr: Birchall braucht nicht eher das Honorar zu bezahlen, bis er alle Werke hat. Eilen sie nur, daß ich die Bestimmung des Tags, wann Hr: Birchall den Clavier-Auszug herausgibt, erhalte. — Für heute nur noch die wärmste Anempfehlung meiner Angelegenheiten, ich stehe ihnen, in was nur immer, zu Diensten. Leben sie herzlich wohl, lieber R.

Ihr Freund Beethoven.

13.[6]

(Nicht veröffentlicht.)

Wien, den 10. Februar 1816.

Werthester Freund.

Ich zweifle nicht, daß Sie meine Zuschrift v. erhalten haben; mit gegenwärtigem zeige ich Ihnen blos an, daß ich nunmehr

* »Dies ist zugleich der Titel auf dem Clavier-Auszug.« (Anm. Beethoven's.)

[1] ehe R. [2] »u.« fehlt bei R. [3] d. h. Bancozettel. [4] jemals R.

[5] »zu bezahlen hat« R.

[6] Dieser Brief ist von fremder Hand geschrieben, von Beethoven nur unterschrieben. Zur Erläuterung ist der Brief vom 20. Januar 1816 (Notizen S. 138) zu vergleichen, dessen Original sich in der von uns eingesehenen Sammlung nicht

auch unter den 3 dieß,[1] das *grand Trio* und die *Sonate* an Herrn *Birchall* mittelst des Hauses *Thomas Coutts et C⁰.* geschickt habe, wofür er an letzteres die bedungene Summe von 130 holl. *Ducaten* zu bezahlen hat. Allein außerdem treffen ihn die Auslagen für Copiatur und das Postporto, zumal letzteres blos seinetwegen, um ihn schnell zu bedienen, an die Briefpost ausgeleget ward; die diesfällige *Note* finden Sie am Ende dieses, — ich bitte Sie angelegentlich Sich eifrigst zu verwenden, daß H. *Birchall* gedachten Spesenbetrag in # 10 holl. *reducirt*, an die Herrn *Coutts et C⁰.* bezahle da der Verlust dieser Summe einen großen Theil meines ganzen Honorars aufzehrte — ich glaube bald Gelegenheit zu finden, H. *Birchall* auf andere Art verbinden zu können.

Ich sehe recht bald Ihrer Antwort entgegen und verharre mit freundschaftlicher Achtung Ihr ergebener Freund

Ludwig van Beethoven.[2]

14.

(Notizen S. 141 nur zum Theil veröffentlicht.)

Wien am 3. April 1816.

Mein lieber Riese[3] wahrscheinlich wird Herr *V.* nun das *Trio* und Sonate erhalten haben, in den vorigen Briefen habe ich noch 10 Dukaten für die Copiatur und Porto verlangt, wahrscheinlich werden Sie mir diese 10 # noch auswirken — immer habe ich einige Sorge, daß sie für mich viel für Porto auslegen müssen, ich wünschte recht sehr, daß sie so gütig wären, mir alle meine Briefe an Sie anzurechnen, da ich sie ihnen dann von hier aus vom Hause Frieß an das Haus *Coutts* in *London* will vergüten lassen. — Sollte der Verleger *V.* kein Hinderniß finden, welches er aber sogleich auf der Post an mich anzuzeigen ersucht wird, so soll die *Sonate* mit Violin hier im Monath Juni am 15ten desselben herauskommen, das *Trio* am 15ten Juli, wegen dem Klavierauszug der *Sinfonie* werde ich es noch Hr. *V.* zu wissen machen, wann er herauskommen soll. — *Neate*[4] muß nun wohl in *London* sein, ich habe ihm mehrere Compositionen von mir mitgegeben, und er hat mir die beste Ver-

befindet. Der gegenwärtige, bisher unbekannte Brief ist zur Beurtheilung der von Thayer III, S. 378 besprochenen Frage nicht unwichtig; es zeigt sich, daß die Forderung von 20 # für Porto und Kopiatur vor dem Eintreffen der Kompositionen gestellt wurde.

[1] Soll ohne Zweifel heißen »unter dem 3. dieses«, d. h. dem 3. Februar. Vergl. den Brief vom 20. Januar.

[2] Unter dem Briefe folgt dann die Kostenberechnung.

[3] *sic.*

[4] Von hier an Notizen S. 141. Vergl. Thayer III. S. 386.

wendung davon für mich versprochen, grüßen[1] sie ihn von mir. Der Erzherzog Rudolph spielt auch ihre Werke mit mir, mein lieber Ries, wovon mir *il sogno* besonders wohl gefallen hat. — Leben sie wohl, mein lieber R. empfehlen sie mich ihrer lieben Frau so wie allen schönen Engländerinnen, die es freuen von mir kann.[2]

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

15.

(Notizen S. 140 unvollständig mitgetheilt.)

Wien den 8. Mai[3] 1816.

Meine Antwort kömmt etwas spät auf ihren Brief,[4] allein ich war krank u.[5] viel zu thun war[6] es nicht möglich ihnen eher zu antworten; — nun erst das Nöthigste — von den 10 # in Gold ist bis jetzt noch kein Heller angekommen, und ich fange schon an zu glauben, daß auch die Engelländer nur im Auslande großmüthig sind, so auch mit dem Prinzregenten, von dem ich für meine überschickte Schlacht nicht einmal die Copiatur-Kosten erhalten, ja nicht einmal einen schriftlichen noch[7] mündlichen Dank; *Fries*[8] zogen mir hier noch 6 fl. Konvenzionsgeld ab. bei dem empfangenen Gelde von *Birchall* außerdem für Porto 15 fl. Konvenzionsgeld, sagen Sie dieses *B*.. — und sehen Sie daß sie noch selbst die Anweisung auf die 10 # erhalten, sonst gehts wie das erstemal — was sie mir von der Unternehmung von *Neate* sagen, wäre erwünscht für mich, ich brauche es, mein Gehalt beträgt 3400 fl. in Papier, 1100 Hauszins bezahle ich, mein Bedienter mit seiner Frau bis beinahe[9] 900 fl., rechnen sie, was also noch bleibt, dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu versorgen, bis jetzt ist er im Institute, dies kostet bis 1100 fl. und ist dabei doch schlecht, so daß ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muß, um ihn zu mir zu nehmen. — Wie viel man verdienen muß, um hier nur leben zu können; und doch nimmt's nie ein Ende, denn — denn — denn — sie wissen es schon — wegen[10] der *Dedicationen* ein andermal — einige Bestellungen, außer einer Akademie, würden mir auch sehr[11] willkommen

[1] »grüßen — der« fehlt bei R.
[2] »die es freuen kann — von mir« R.
[3] Bei Ries (und danach Thayer III. S. 379) unrichtig März. Die Handschrift hat deutlich Mai.
[4] »auf ihren Brief« fehlt bei R.
[5] u. hatte R. [6] »war — Nöthigste« fehlt bei R. [7] oder R.
[8] Die Stelle von »*Fries* — brauche es« fehlt bei R.
[9] Statt bis beinahe schreibt Ries »das Jahr«.
[10] »wegen — andermal« fehlt bei R. [11] »sehr« fehlt bei R.

sein von der philharmonischen Gesellschaft — übrigens sollte sich mein lieber Schüler Ries hinsetzen und mir was Tüchtiges dediciren, worauf dann der Meister auch antworten wird und Gleiches mit Gleichem vergelten. Wie soll ich ihnen mein Portrait schicken? — ich[1] hoffe auch bald Nachrichten von *Neate*, treiben sie ihn etwas an, seien sie übrigens versichert von wahrer Theilnahme an ihrem Glücke, treiben ja *Neate* an zum wirken und schreiben — Alles Schöne an ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde, bin aber deswegen kein Weiberfeind.

Ihr wahrer Freund
Beethoven.

16.

(Notizen S. 159 mit vielen Weglassungen abgedruckt.)

Am 5. Febr.[2] 1823.

Mein lieber guter Ries!

Noch habe ich keine weiteren Nachrichten über die *Sinfonie*,[3] unterdessen können sie sicher darauf rechnen, indem[4] ich hier die Bekanntschaft gemacht habe mit einem sehr liebenswürdigen gebildeten Manne, welcher bei unserer Kaiserl. Gesandtschaft in *London* angestellt ist,[5] so wird dieser es übernehmen, später die *Sinfonie* von hier nach *London* an Sie befördern zu helfen, so daß sie bald in *London* ist. Wär ich nicht so arm, daß ich von meiner Feder leben müßte,[6] ich würde gar nichts von der ph. Gesellschaft nehmen, so muß ich freilich warten, bis für die *Sinfonie* hier das Honorar angewiesen ist: um aber einen Beweiß meiner Liebe u.[7] Vertrauens für diese Gesellschaft zu geben, so habe ich die neue ihnen[8] in meinem letzten schreib. berührte *Overtüre* schon dem oben berührten Herrn von der Kaiserl. Gesellschaft gegeben. Da dieser in einigen Tägen von hier abreist, so wird er ihnen mein lieber sie selbst in *London* übergeben, man wird wohl bei *Goldschmidt* ihre Wohnung wissen, wo nicht, so geben sie selbe dort doch an, damit dieser so sehr gefällige Mann nicht lange sie aufzusuchen habe — ich überlasse es der Gesellschaft was sie in Ansehung der *Overture* anordnen wird, sie kann selbe ebenfalls wie die *Sinfonie* 18 Monathe

[1] »ich — schreiben« fehlt bei R. [2] Bei Ries unrichtig September.
[3] die neunte Symphonie. [4] »indem — helfen, so« fehlt bei R.
[5] Dies ist der im folgenden Briefe erwähnte Bauer. Die Stelle beweist, daß dieser Brief dem folgenden voranging, und die Reihenfolge bei Ries unrichtig ist.
[6] muß R. [7] und des R.
[8] »ihnen — aufzusuchen habe« fehlt bei R., welcher willkürlich folgendes hinzusetzt: die neue »Ouvertüre schon an sie abgeschickt«. Die Ouvertüre ist ohne Zweifel Op. 124.

behalten — hiernach erst würde ich sie herausgeben, nun noch eine Bitte:, mein Herr Bruder hier,[1] der *Equipage* hält, hat auch noch von mir ziehen wollen, und so hat er, ohne mich zu fragen, diese besagte *Overture* einem Verleger namens[2] Bosey in *London* angetragen, lassen[3] sie ihn nur warten, daß man vor der Hand nicht bestimmen könne, ob er die *Overture* haben könne, ich würde schon selbst deswegen schreiben — alles kommt hierin auf die philarm. Gesellschaft an, sagen sie nur gefälligst,[4] daß mein Bruder sich geirrt, was die *Overture* betrifft — was[5] andere Werke betrifft, weswegen er ihm geschrieb. die könnte er wohl haben, er kaufte sie von mir um damit zu wuchern, wie ich merke. *o frater!* — ich[6] bitte sie noch besonders der *overture* wegen, mir sobald sie selbe erhalten, sogleich zu schreiben, ob die ph. Gesell. solche nimmt, weil ich sonst sie bald herausgeben würde —

Von ihrer an mich[7] dedicirten *Sinfonie* erhielt ich nichts, betrachtete ich die *Dedicat.* nicht als eine Art von[8] Herausforderung, worauf ich ihnen *Revanche* geben muß, so hätte ich ihnen schon irgend ein Werk gewidmet, so glaubte ich aber noch immer, ihr Werk erst sehen zu müssen, und wie gern würde ich ihnen durch irgend etwas meinen Dank bezeigen, ich bin ja ihr tiefer Schuldner für so viele bewiesene Anhänglichkeit und Gefälligkeit, bessert sich meine Gesundheit durch eine zu nehmende Bade-Cur im künftigen Sommer,[9] dann küsse 1824 ihre Frau[10] in London

ganz ihr *Beethoven.*

Adresse: *A Ferd. Ries*
chez B. A. Goldschmidt et Comp.
a Londres (en Angleterre).

17.[11]

(Notizen S. 154 zum Theil abgedruckt.)

— bei der harten Lage habe ich noch viele Schulden zu bezahlen, daher es mir auch lieb sein wird, wenn sie abgeschlossen haben die Messe betreffend, mir das *Honorar* auch ebenfalls anzuweißen, bis dahin wird die Messe schon für nach *London* abgeschrieben sein, wegen der einigen *Souverains*, die ein Exempl. davon erhalten,

[1] Bruder Johann R. [2] »namens« fehlt bei R.
[3] »lassen — Gesellschaft an« fehlt bei R. [4] »gefälligst« fehlt bei R.
[5] »was — haben« fehlt bei R. [6] »ich — würde« fehlt bei R.
[7] mir R. [8] »von« fehlt bei R.
[9] »im künftigen Sommer« fehlt bei R. [10] ich ihre Frau 1824 R.
[11] Der Anfang des Briefes ist nicht vorhanden. Derselbe gehört dem Inhalte zufolge ins Jahr 1823.

darf man gar keine *Scrupel* haben, wenn schon ein hiesiger Verleger gar nichts dawider hatte, so dürfte man in *London* noch weniger sich deswegen kümmern, da ich mich noch obendrein schriftl. verbinde, daß übrigens weder im Stich noch auf irgend eine andere Art davon eine Note nur herauskomme, und der Revers noch obendrein für alles bürgt. — Betreiben[1] sie alles bald für ihren armen Freund, ihren Reiseplan erwarte ich auch, es ist zu arg geworden, ich bin ärger beim Cardinal,[2] als früher geschoren, geht man nicht, siehe da ein *crimen legis majestatis*,[3] meine[4] Zulage besteht darin, daß ich den elenden Gehalt noch mit einem Stempel erheben muß. — Da Sie wie es scheint eine *Dedication* von mir wünschen, wie gern willfahre ich ihnen, lieber als den größten großen Herrn *entre nous*[5] der Teufel weiß wo man nicht in ihre Hände gerathen kann, auf der neuen *Sinfonie* erhalten sie die *Dedication* an Sie — ich hoffe endlich die ihrige an mich zu erhalten. —

Bauer[6] erhält hiermit eine neue Schrift an *König*, in welcher aber blos von der Schlacht bei *Vittoria*, die er gestochen mitgenommen hat, die Rede ist, von der Messe geschieht keine Erwähnung. Haben Sie nur die Güte, H. *Bauer* zu sagen, er solle das erstere öffnen, um zu sehen wessen Inhalt das Schreiben sei. Die Messe hat H. *Bauer* nicht mitbekommen. Es[7] heißt nämlich: *Bauer* soll den von hier mitgenommenen Brief an den König öffnen, woraus er sehen wird, was von der Schlacht von *Vittoria* an den König geschrieben worden, die nun erfolgte Schrift an ihn erhält[8] dasselbige, aber von der Messe ist gar keine Rede mehr, unser liebenswürdiger Freund *Bauer* soll nur sehen, ob er nicht wenigstens ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte dafür erhalten kann, versteht sich, daß das gestochene Partitur *Exemplar* der Schlacht ebenfalls an den König gegeben werde — *Bauer*[9] geht Ende Mai wieder hieher, benachrichtigen sie ihn also gütigst gleich von dem was ihn angeht — der heutige Brief kostet sie viel Geld, rechnen sie mir es nur ab von dem was sie mir schicken, wie leid thut es mir ihnen beschwerlich

---

[1] Von hier an bei Ries.
[2] »beim Cardinal« fehlt bei R.
[3] So im Original. R. schreibt: »ein *crimen laesae*!«
[4] »meine — muß« fehlt bei R.
[5] Nach *entre nous* setzt R. einen Punkt, wodurch der Sinn geändert wird.
[6] Die Worte »*Bauer* — mitbekommen«, welche bei Ries fehlen, sind von anderer Hand geschrieben.
[7] Von hier an wieder Beethoven's Hand. Die Worte »Es heißt nämlich« fehlen bei R. Für Bauer schreibt er nur »b«.
[8] So ist geschrieben. R. »enthält«.
[9] »*Bauer* — angeht« fehlt bei R.

fallen zu müssen, — Gott mit ihnen, alles schöne an ihre Frau, bis ich selbst da bin, geben sie acht, sie glauben ich bin alt,[1] ich bin ein junger alter — wie immer der Ihrige *Beethoven.*[2]

18.[3]

(Nicht veröffentlicht.)

Lieber Ries!

Sie dringen so sehr auf Antwort, daß ich Ihnen in diesem Augenblicke blos das Nöthigste sagen kann. Schon von *Kirchhoffer* wußt' ich, daß Sie *London* verlassen haben. Meine so gedrängte Lage ließ mich kaum dazu kommen, Ihnen nur das Mindeste zu schreiben. *K.* übernahm die *Symphonie,* welche ganz sicher nicht eher als Ende Sommers herauskommen kann. Diese jetzigen Veräußerungen sind nur *Präliminarien;* die Zeit, welche die *Londner Philharm.* Gesellschaft sich ausbedungen hat, wird aufs genauste gehalten werden. *Bremen* hat sie *nie* erhalten. Eben so wenig *Paris,* wie man mir von *London* aus schrieb. Was muß man nicht alles ertragen, wenn man das Unglück hat, berühmt zu werden! — Nun auf Ihre Wünsche! mit Vergnügen werde ich Ihnen die *Tempi* von *Christus am Oelberg* durch den *Metronom* bezeichnen, so wankend auch noch diese Zeitbestimmung ist. — Was die *Symphonie* betrifft, so mache ich Ihnen hierbei einen mehr ins allgemeine gehenden Vorschlag. Meine Lage macht, daß ich durch meine *Noten* aus meinen *Nöthen* zu kommen suchen muß.[4] Wäre es denn nicht möglich, daß Sie die Sache so einrichteten: ich schickte Ihnen die *Symphonie* in meiner oder einer wohl abgeschriebenen *Partitur,* hiezu noch die *Messe* in *Partitur,* und die *Ouvertüre,* die ich für die *Philh.* Gesellschaft schrieb. Auch könnte ich noch mehrere Kleinigkeiten für *Orchester* geben; und für *Chöre;* so würde ein solcher Verein in Stand gesetzt, statt *einer Akademie 2—3* zu geben. Vielleicht würden demselben *40 Carolinen* nicht zu viel seyn. Ich überlasse Ihnen die Sache; das *Concept* hiezu kommt nicht von *mir,* sondern von denen, welche mich gern durch meine *Noten* aus meinen *Nöthen* retten wollen. Ich nehme den innigsten Antheil an Ihrem Besitzthum in *Godesberg;* kein Mensch kann eine

---

[1] »Sie glauben mich alt« R.

[2] Der Name fehlt bei R.

[3] Der Brief ist von fremder Hand geschrieben und hat kein Datum. Da Ries 1824 aus London nach Deutschland zurückkehrte und die Familienbesitzung in Godesberg bezog, wird der Brief in dieses Jahr fallen. Die neunte Symphonie wurde am 7. Mai 1824 zuerst aufgeführt.

[4] Ein bei Beethoven beliebtes Wortspiel, vergl. Seyfried, Anhang S. 21. (Thayer II, S. 655.)

neidischere Freude darüber haben, dessen höchste Wünsche ein solcher Besitz erfüllen würde. Es scheint aber, daß meine Bestimmung gerade nicht so seyn soll, wie ich sie wünsche. Grüßen Sie Ihren alten Vater herzlich von mir. Ich bin äußerst erfreut über sein Glück; ich umarme Sie herzlich, und hoffe Ihnen bald Näheres schreiben zu können. Wie immer Ihr wahrer Freund

Beethoven.[1]

Schreiben sie ebenfalls bald.

19.[2]

(Nicht veröffentlicht.)

— am 19. März 1825.

Heut 8 Tage schon, gleich nach Empfang Ihres Schreibens, wurde die *Symphonie*, 3 Stücke davon in *Partitur*, und das *Finale* ganz in Stimmen geschrieben, mit dem ersten abgehenden Postwagen abgeschickt. Ich habe nur meine *Partitur*, daher ich Ihnen das *Finale* nur in Stimmen übersenden konnte. Sie erhalten aber mit dem, heut 8 Tage abgehenden Postwagen, das *Finale* ebenfalls in *Partitur*, nebst noch andere Werke, die ich Ihnen sende. Mit der *Symphonie* wurde eine *Ouverture*, und ein *Opferlied* mit *Chor*, letzteres aber wahrscheinlich fehlervoll, abgeschickt. Ich werde Ihnen jedoch ein Verzeichniß der Fehler von hier aus senden. Zum *Finale* der Symphonie wird auch noch *1 Contrafagott* mitgeschickt.

Dies ist alles, lieber Freund, was ich Ihnen heut sagen kann; Ich bin zu bedrängt. Für Ihre schönen Anträge werde ich Ihnen selbst schriftlich danken, welches ich heute einer verbrannten Hand wegen nicht kann. Alles Schöne an Ihren Vater und Ihre Gattinn.

Sie werden auf jeden Fall zufrieden mit mir sein. Wie immer Ihr wahrer Freund *Beethoven.*

Adresse (von anderer Hand):

An
Seine Hochwohlgeboren Herrn *Ferdinand Ries*
berühmten Tonkünstler und *Compositeur*
in *Bonn* am *Niederrhein.*

---

[1] Unterschrift und Nachschrift sind von Beethoven's Hand.

[2] Von anderer Hand geschrieben, von Beethoven unterschrieben. Der Ortsname ist verklebt.

Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität.

Von

Friedrich Chrysander.

Der am 10. August 1886 in hohem Alter gestorbene langjährige Direktor der Berliner Singakademie hat eine Sammlung von Aufsätzen musikalischen Inhaltes hinterlassen. Dieselbe sollte in Folge testamentarischer Bestimmung nach seinem Tode durch Professor H. Bellermann zum Druck gebracht werden. Solches ist unlängst geschehen.[1]

Grell legt auf diese Schriftstücke nach seinen eigenen Worten »einen sehr großen Werth«, aus zwei Gründen. Einmal habe er in ihnen »so ziemlich klar und vollständig« seine »musikalischen Grundansichten ausgesprochen«, und sodann finde er diese Ansichten so richtig und wohl fundamentirt, daß er gegen sie »bis jetzt nicht den geringsten Einwand habe herausfinden können«. (S. 1.) »Freilich«, fügt er hinzu, gehöre »zur wirklichen Vollständigkeit« seiner Grundansichten noch etwas, nämlich »die Nachweisung, daß, wenn die Musik wirklich gedeihen und ihr Üben und Lehren dem Menschen, dem Volke, dem Lande Nutzen und Segen bringen soll, sie nicht als *τέχνη*, sondern als *μουσική* gedacht und behandelt werden müsse«. (S. 1.) Von dieser Nachweisung, also von der Nothwendigkeit, eine solche Forderung stellen zu müssen, bekennt er sich »so fest überzeugt, daß sie keinen Einwand zuläßt«.

Leser, denen die Kunstübung des klassischen Alterthums bekannt ist, wissen nun recht gut, daß Grell's Grundüberzeugung mehr als

---

[1] Aufsätze und Gutachten über Musik von Eduard Grell. Nach seinem Tode herausgegeben von Heinrich Bellermann. Berlin, Verlag von Julius Springer. 1887. XII und 195 S. gr. 8.

einen Einwand zuläßt, ja in dieser antithetischen Form geradezu unrichtig ist. Wir sind aber der Mühe überhoben, ihm solches zu beweisen, denn sein Schüler und Herausgeber thut dies. In einer Anmerkung zu obigen Worten stellt Bellermann den Sinn der angeführten griechischen Ausdrücke genauer fest und sagt dann: »Grell hätte daher für jene Ausdrücke lieber einfach ‚bildende' und ‚musische' Kunst setzen sollen.« Aber wie konnte er das? Dann wäre ja das »Technische«, welches er der verhaßten Instrumentalmusik als einen Makel anheften wollte, für ihn nicht zu haben gewesen. Bellermann selbst bestätigt dies, indem er seine Anmerkung mit den Worten schließt: »Durch τέχνη will Grell aber das den bildenden Künsten anhaftende Handwerksmäßige andeuten, indem diese Künste zur Darstellung eines Kunstwerkes nothwendigerweise eines Stoffes und zur Bearbeitung des letzteren eines Geräthes oder Handwerkszeuges bedürfen, während dies bei den musischen Künsten nicht der Fall ist. In diesen stellt der Mensch selbst das Kunstwerk dar und es genügen hierzu nicht nur die Worte, Laute und Bewegungen seines Körpers, sondern es wird durch die Hinzunahme eines äußeren Geräthes, eines musikalischen Instrumentes u. s. w. sogar die eigentliche Kunstwirkung beeinträchtigt und dem Handwerk näher gebracht. Dies ist der Grundgedanke, der sich durch alle Grell'schen Aufsätze wie ein rother Faden hindurchzieht.« (S. 1 und 2, Anm.)

Wer diese Worte des Herausgebers liest, der möchte geneigt sein zu glauben, daß der Schüler hier den Ansichten seines Lehrers objektiv gegenüber steht; und ein solcher Glaube, falls er gegründet wäre, könnte uns nur mit Freude erfüllen. Aber leider ist das nicht der Fall, wie aus andern Äußerungen in diesem Buche klar hervorgeht. Was bei Grell ein rother Faden ist, das ist auch ein rother Faden bei Bellermann; er geht mit seinem Meister durch Dick und Dünn. Als Beweis dafür mögen die emphatischen Sätze dienen, mit denen Bellermann sein Vorwort beschließt: »Grell ist nun gestorben. Vor der Hand ist wenig Aussicht vorhanden, daß man an maßgebender Stelle seine volle Bedeutung und Größe anerkennen und seinen bahnbrechenden Vorschlägen und Ideen die nöthige und wünschenswerthe Beachtung schenken wird. Im Gegentheil! Mit seinem Ableben wird nun die reine a-capella-Musik nicht mehr wie bisher an der königlichen Akademie der Künste gelehrt werden. Die durch Grell's Tod erledigte Stelle kommt künftig in Wegfall. Dennoch haben seine Schüler die feste Zuversicht, daß er nicht umsonst gelebt hat, und daß durch die von ihm vertretenen Grundsätze allein das Heil der Kunst zu erwarten ist. Die Verschlechterung und die Sinnlosigkeit der Musik hat in den letzten Jahrzehnten so jäh zugenommen,

daß endlich die Zeit der Umkehr kommen muß. Dann wird man sich nach den ursprünglichen Quellen zurücksehnen und wird in Grell den Mann erkennen, der schon in unseren Tagen nicht allein durch seine Lehre, sondern auch durch selbstgeschaffene Werke voll Wohlklang, Schönheit und Tiefe des Ausdruckes der Kunst den künftigen Weg vorgezeichnet hat.« (S. XI.) Also durch beides ist Grell maßgebend, durch Ansichten oder Grundsätze wie durch Kompositionen; und sein Schüler ist sein Apostel. Das ist deutlich genug.

Bei der völligen Übereinstimmung, die hier zwischen Lehrer und Schüler herrscht, finden wir es für das Verständniß vortheilhaft, auf die oben citirten Worte der Anmerkung noch etwas näher einzugehen, da es von besonderer Wichtigkeit ist, den besagten »rothen Faden« genau kennen zu lernen.

I.

Durch »*téchnē*« soll »das den bildenden Künsten anhaftende Handwerksmäßige« angedeutet werden, und handwerksmäßig sind diese Künste, weil sie »zur Darstellung eines Kunstwerkes nothwendigerweise eines Stoffes«, und zur Bearbeitung eines solchen Stoffes »eines Geräthes oder Handwerkszeuges bedürfen« — »während dies (wird hinzugefügt) bei den musischen Künsten nicht der Fall ist«. Den Beweis zu der letzten Behauptung liefert Bellermann in einem Satze, der für einen solchen Zweck als sehr passend erscheinen muß, da er in seiner mangelhaften Konstruktion die Mangelhaftigkeit des Beweises recht treu wiederspiegelt. Dieser Beweis soll darin liegen, daß »der Mensch selbst das Kunstwerk« darstellt durch Sprache, Gesang und Gesten, wobei durch die Mitwirkung musikalischer Instrumente »die eigentliche Kunstwirkung beeinträchtigt und dem Handwerk näher gebracht wird«. Ein Kunstwerk mag ja immerhin durch dies und das in die Nähe des Handwerks gebracht werden, aber wie eine Kunstwirkung solchem Handwerk »näher gebracht« werden könne, dürfte wohl selbst dem Verfasser der Anmerkung ein Räthsel bleiben. Doch wir wollen uns nicht weiter bei den Mängeln des sprachlichen Ausdrucks aufhalten, sondern auf das eingehen, was der Herausgeber ausdrückt oder ausdrücken will.

Die bildenden Künste sollen »nothwendigerweise eines Stoffes« bedürfen, die musischen nicht. Diese erste vermeintliche Grundwahrheit ist der erste Grundirrthum. Jede Kunst arbeitet in und mit einem Stoffe oder Material, darin eben zeigt sich ihre »Téchnē«. Dieser Stoff ist nach den Künsten verschieden, und ebenso verschieden ist natürlich seine Behandlung. Baukunst und Plastik gebrauchen Stoffe

von räumlicher Ausdehnung; die Malerei hat Fläche und Farbe nöthig; der Stoff der Musik ist der Ton, das Material der Dichtkunst die Sprache. Hierin herrscht unter den verschiedenen Künsten absolute Gleichheit, also können sie nach einem solchen Gesichtspunkte auch nicht abgeschätzt werden.

Ebenso wenig ist eine derartige Abschätzung möglich oder statthaft nach dem zweiten Gesichtspunkte, nämlich nach der Art wie in den verschiedenen Künsten das Werk hergestellt, ausgeführt oder dargestellt wird. Auch hierin besteht kein Unterschied unter den Künsten, sondern Gleichheit, und sämmtliche vorkommenden Abweichungen sind lediglich Modifikationen, die sich aus der Natur der betreffenden Kunst ergeben, nicht aber Grundverschiedenheiten, nach denen sich ein Werthverhältniß feststellen ließe. In jeder Kunst und in jedem Theile der Kunst spielt das Handwerk eine Rolle, wenn man die zu aller Kunstübung erforderliche Technik so nennen will.

Also nicht hierdurch unterscheiden sich die musischen Künste von den bildenden, sondern lediglich durch die Doppelgestalt, welche die Kunst bei den ersteren annimmt; denn während die Künste des Raumes mit ihrem Dasein auch zugleich ihre Darstellung gefunden haben, sind die Künste der Zeit, Dichtung und musikalische Komposition, durch ihr bloßes Dasein noch keineswegs für die genießende Welt vorhanden, sondern bedürfen der Darstellung als einer besonderen Kunst, die als solche auch wieder ihre eigenthümlichen Mittel und Aufgaben besitzt. Die Dichtkunst reicht hier aus mit einem schönheitlich entwickelten sprachlichen Vortrag und entsprechend naturwahren Körperbewegungen; aber die Musik bedarf so umfänglicher Mittel, daß dadurch die musikalische Darstellung oder Aufführung im Gebiete der Kunstübung eine ungeheure Ausdehnung und Bedeutung erlangt hat. Entspricht die Partitur einigermaßen dem Grundriß oder detailirten Plan des Baumeisters, so ist die musikalische Aufführung der wirklichen Aufrichtung eines Kunstbaues zu vergleichen und beansprucht, wie diese, eine Fülle technischer oder handwerksmäßiger Mittel. Diese Hülfsmittel sind nun im Musikalischen dadurch eigenthümlicher Art und weit höher stehend, als bei der Baukunst, daß sie den Ton und damit das Material des Tonwerkes aus sich erzeugen, und zwar in all der Mannigfaltigkeit, in welcher dieses Material vorhanden ist. Hierdurch gestalten die tonerzeugenden Instrumente sich zu wirklichen Organen, weil sie bei der Darstellung des Tonwerkes eine lebendige charakteristische Bedeutung haben.

Die Bezeichnung O r g a n kann deshalb mit Recht allen Tonwerkzeugen beigelegt werden. Sieht man aber blos auf die Entstehung

dieser Werkzeuge, so ist ein Unterschied zu machen zwischen der Singstimme als einem Produkt, welches ohne Zuthun des Menschen natürlich wächst, und den übrigen Tonkörpern, die durch Menschenhand angefertigt sind, und nur dem ersteren kann hiernach der Titel eines Organes zukommen. Aber dieser Gesichtspunkt ist ein naturwissenschaftlicher, nicht ein künstlerischer, hat deshalb auch für eine ästhetische Beurtheilung kein Gewicht. Wie sämmtliche Tonwerkzeuge als Organe zu betrachten sind, so können sie auch Instrumente genannt werden, und dieser Ausdruck hat vor dem andern den Vorzug größerer Brauchbarkeit in der Kunstpraxis. Ein Instrument ist die Singstimme so gut wie jedes andere Tonwerkzeug, nur komplicirter, aus verschiedeneren Theilen zusammengesetzt und daher auch schwieriger zu behandeln Alle diese Organe oder Instrumente erfordern zu ihrer Brauchbarmachung technische Übungen, die im Wesen gleich und nur nach der Natur der einzelnen Instrumente verschieden sind. Solche Studien oder Schulübungen sind auf den untersten Stufen ganz mechanisch und bleiben es auch fernerhin zu einem großen Theile. Insofern kann sehr wohl von einem Handwerke in der Kunst geredet werden, denn die Aneignung der unerläßlichen technischen Fertigkeiten bedingt ein solches. Steigert der ausübende Künstler diese technischen Fertigkeiten über das gewöhnliche Maß, dann gelangt er auf die Stufe der Virtuosität, und entwickelt er auf diesem Wege seine Fähigkeiten zu einer wirklich künstlerischen Individualität oder Charaktergestalt, so hat er damit in seinem Gebiete die höchste Stufe der ausübenden Kunst erreicht. Auf eine derartige Virtuosität zielt alle Kunstübung ab. Ob dieses Gebiet das des Sängers oder das des Trompeters ist, begründet in der Sache keinen Unterschied: beide müssen zuerst ihr Handwerk erfassen und sodann in einem gleichen Stufengange zur Virtuosität zu gelangen suchen. Der specifische Werth des Sängers ist allerdings ein höherer, als der des Trompeters; dies richtet sich nach der Stellung, die jeder von ihnen in dem Kunstwerke einnimmt. Doch davon reden wir hier nicht, denn an diesem Orte soll lediglich die Frage beantwortet werden, was Handwerk und Virtuosität in der Kunst bedeuten und wie weit sie sich erstrecken.

Hieraus ergiebt sich also, daß Handwerk und Virtuosität ebenso zur praktischen Bethätigung jeder Kunst gehören, wie der stoffliche Inhalt. Eine Unterscheidung oder gar eine Abschätzung der Künste nach den Gesichtspunkten, ob Stoff oder kein Stoff, ob Handwerk und sein Geräth oder nicht, ist also unzulässig, und die Aufstellung solcher Gesichtspunkte muß als verwerflich bezeichnet werden, wenn sie zu dem Zwecke unternommen wird, gewisse Kunstthätigkeiten zu

erniedrigen und damit verächtlich zu machen. Die Gefahr, daß im vorliegenden Falle jener Zweck erreicht werde, ist freilich nicht groß, denn wer sich zu der Behauptung versteigen kann, in den musischen Künsten stelle »der Mensch selbst das Kunstwerk dar«, bei dem muß eine Konfusion in ästhetischen Dingen herrschen, die nicht anziehend wirken kann. Der Mensch stellt jedes Kunstwerk dar; ob er dies thut mit mechanischen Geräthen, die er durch Lippen, Hände und Füße bewegt, oder ob es geschieht mit Gliedern seines Körpers, die er für diesen Zweck zu einem künstlerischen Instrument ausgebildet hat, ist wieder ganz gleich. Hierüber weiter zu reden, würde Raumverschwendung sein. Es muß aber noch daran erinnert werden, daß dieser ästhetische Gegenstand auch eine ethische Seite hat. Die Kunst wird geübt durch den Menschen, das Instrument wird gespielt durch den Künstler; alles was auf die Sache fällt, trifft daher zugleich die Person, und was die Kunst erniedrigt, degradirt auch den betreffenden Künstler. Kann die Instrumentalmusik sich nie ganz vom Handwerksmäßigen losmachen, so bleiben Geiger und Bläser ebenfalls immer mehr oder weniger Handwerker, wie hoch sie es auch in ihrer Kunst treiben mögen — Handwerker nicht in dem oben bezeichneten ehrbaren Sinne technischer Geschicklichkeit, sondern in der erniedrigenden Bedeutung, nach welcher ihnen versagt bleibt, in ihrer Kunst das Ideale zu erreichen. Wenn wir beachten, wie Grell's Aufsätze entstanden sind, so können wir nicht daran zweifeln, daß es wirklich seine Absicht gewesen ist, mit der Instrumentalmusik zugleich die Instrumentalisten zu erniedrigen und dadurch von gewissen Wirkungskreisen fern zu halten. Er brachte die Schriftstücke nicht zu Papier in seiner Klause hinter dem Kastanienwäldchen als beschaulicher Philosoph, sondern er schrieb das erste und hauptsächlichste Stück als ein amtliches Gutachten auf des Kultusministers von Mühler's Veranlassung, der eben damals im Begriff stand, die »Hochschule für ausübende Tonkunst« unter Joachim's Leitung in's Leben zu rufen. Das von Grell Gesagte hatte also eine ganz persönliche Spitze, da es galt, Eindringlinge abzuwehren. War der von diesen geübte Zweig der Kunst nicht frei von Tadel, so wurde damit auch den Jüngern desselben ein Makel angehängt. Wie nichtig, ja leichtfertig die Gründe sind, welche Grell und Bellermann für die Verwerflichkeit der Instrumentalmusik anführen, haben wir oben gesehen. Daß aber eine grundlose Herabsetzung und Verdächtigung, insofern sie zugleich die Person betrifft, Beschimpfung genannt wird, mag dem sel. Grell und seinem Herausgeber nicht ganz klar geworden sein.

Dies ist nun, bei Licht besehen, der »rothe Faden«. Nachdem wir untersucht haben, wie er gesponnen wurde, wird sich Jeder sagen,

daß mit einem solchen Faden nichts anderes entstehen konnte, als ein Gewebe von Täuschungen.

Bei der Betrachtung desselben noch etwas verweilend, wollen wir zunächst das in's Auge fassen, was die Instrumentalmusik und dabei insbesondere die altberühmte Summa Summarum derselben, die Orgel, betrifft, um dann zuletzt auf den Gesang überzugehen.

II.

Hinsichtlich der Instrumentalmusik kennt Grell kein Erbarmen. Sein Ingrimm gegen dieselbe scheint sich mit den Jahren noch gesteigert zu haben, denn sein letztes Wort in der Sache lautet: »Daher ist nicht eher ein Segen zu erwarten, als bis aus allen wirklichen Kunst-Instituten, namentlich aus Kirchen und Schulen, jegliches Instrument verbannt ist. Vorstände, welche statt die Instrumente zu verdrängen, sie fördern und kultiviren, thun ein unverzeihliches (!) Unrecht und laden eine sehr schwere Verantwortung auf sich.« (S. 2.) Es ist bezeichnend für Grell's Anschauung, daß er »Kirchen und Schulen« zwar nicht geradezu Kunstinstitute nennt, aber doch in die engste Verbindung mit ihnen bringt, die Kirche als Quelle aller Musik durch ihre »Ritualmusik« (S. 194), die Schulen, d. h. die allgemeinen Bildungsanstalten, als Orte, welche nicht nur den besten wissenschaftlichen Unterricht, sondern »auch den allerbesten Gesangunterricht, der im Staate zu haben ist«, gewähren können (S. 99). Wäre hier nur von Kirchen und Schulen als solchen und nicht in Vermischung mit Kunstinstituten die Rede, so würde man sich über Grell's Forderung leicht verständigen können, denn es ist durchaus nützlich, ja nothwendig, dort den Gesang zu üben und die Instrumente möglichst fern zu halten. Bläserchöre z. B., welche in jüngster Zeit hie und da an Gymnasien sich gebildet haben, um bei Ausflügen mit Musik marschiren und tuten zu können statt zu singen, sind einfach als Unfug zu bezeichnen. Aber derartige Übelstände lassen sich durch Grell'sche Übertreibungen nicht bessern. Man kommt viel weiter mit der Mahnung, Instrumente da nicht in die Hand zu nehmen, wo es schlechterdings unmöglich ist, ihr Spiel in Masse zu einer genügenden Fertigkeit zu bringen, dagegen im Gesange das angeborne Instrument des Menschen zu üben, um hierdurch schon zur Jugendzeit in den wahren lebendigen Mittelpunkt der Musik eingeführt zu werden. Durch eine solche Belehrung läßt sich der Zweck erreichen, ohne Andere zu schädigen.

Es ist nun besonders die Orgel, welcher Grell hart zu Leibe geht. »Die Mängel der Orgelmusik« demonstrirt er folgendermaßen:

»Zu einem musikalischen Gedanken gehören drei Dinge, 1. Wort, 2. Harmonie und 3. Rhythmus, welche mit einander auf das engste verbunden sind und gleichzeitig existiren. Von diesen dreien giebt das Wort nicht nur die Seele, den Inhalt des Gegenstandes, sondern auch durch seine Vokale Veranlassung zur Harmonie und durch seine Konsonanten Veranlassung zum Rhythmus. Fragt man nun, was liefert die Orgel zur Darstellung dieser drei Dinge? so lautet die Antwort ad 1. (Wort): Nichts, ad 2. (Harmonie): mit Ausnahme der beiden Verhältnisse (wenn nämlich die Orgel nicht verstimmt ist) 1 : 1 und 1 : 2 nicht ein einziges Verhältniß korrekt. Die Klaviatur und die gleichschwebend temperirte Abstimmung der für sie hergerichteten zwölf Tonstufen ist nur ein disharmonirendes Surrogat der wirklichen Harmonie. Was den dritten Punkt, den Rhythmus betrifft, so ist zu bemerken, daß die rhythmischen Verhältnisse zwiefacher Art sind, nämlich Zeitlängen-Verhältnisse und Gewichts-Verhältnisse. Nun vermag die Orgel die letzteren ganz und gar nicht darzustellen, so daß also statt Wort, Harmonie und Rhythmus darzustellen ihre ganze Brauchbarkeit sich darauf beschränkt, die rhythmischen Zeitverhältnisse darzustellen. Alles übrige *vacat* entweder gänzlich, oder ist inkorrekt.« (S. 3.)

Mit solchen Beweisen könnte man leicht den ehrlichsten Mann an den Galgen bringen. Demnach waren die Puritaner ganz im Recht, als sie dieses königliche Instrument überall zerschlugen, und wir sind Thoren, daß wir diejenigen loben, welche hernach die Orgeln herrlicher wieder aufbauten und ihr Spiel zu einer unvergleichlichen Vollkommenheit entwickelten. Übrigens war Grell selber von 1816 bis 1854 wohlbestallter Organist an großen Berliner Kirchen, die Orgel hat ihm also sein halbes Leben lang Brot gegeben, er dürfte daher von einer gewissen Undankbarkeit schwerlich freizusprechen sein.

Seine contra-Orgel-Gründe sind wieder ganz nach dem Muster des obigen rothen Fadens gesponnen. Zu einem »musikalischen Gedanken« soll als erstes und hauptsächlichstes, aus welchem alles übrige entspringt, das »Wort« gehören. Aber das Wort als solches gehört überhaupt nicht zur Musik; es ist das Eigenthum der Dichtkunst. Zur Musik gehören nur die Elemente des Wortes, die Vokale und Konsonanten; durch diese gelangt das Wort oder vielmehr die Sprache auch in die Musik und durchdringt sich mit derselben so innig, wie es einem Organ entspricht, welches für Sprache und Gesang dasselbe ist. Aus dieser Verschmelzung von Sprache und Ton entstehen die Gedanken der Vokalmusik. Obwohl also die Sprache hier durchaus nothwendig ist, auch in der Urzeit des Menschengeschlechts in und mit dem Tone entstand, muß sie doch da, wo es sich um die Ele-

mente der musikalischen Kunst handelt, von dieser geschieden und lediglich als ein natürliches und nothwendiges Hülfsmittel des Gesanges angesehen werden. Wer in seinem ästhetisch-musikalischen Denken diese Unterscheidung nicht machen, also auch den Unterschied zwischen rein musikalischen und poetisch-musikalischen Gedanken nicht einsehen kann, mit dem ist nicht zu rechten. Hinsichtlich des Verhältnisses von Wort und Ton herrscht freilich noch eine große Unklarheit, weshalb ich bedaure, diesen wichtigen und anziehenden Gegenstand hier nicht ausführlicher besprechen zu können. Den Gesang so sklavisch an das Wort fesseln, wie Grell es thut, heißt denen, welche mit der Instrumentalmusik als der vermeintlich »absoluten Musik« Abgötterei treiben, Waffen in die Hand liefern. In den rein musikalischen Gedanken muß das Wort zu Gunsten der Melodie den Platz räumen. Die herkömmliche Ausdrucksweise, nach welcher Melodie, Harmonie und Rhythmus einen musikalischen Gedanken bilden, ist daher ganz richtig. Das wunderbare Verhältniß, in welchem Wort und Ton zu einander stehen, wird nur sehr mangelhaft, ja durchaus falsch erklärt, wenn man das »Wort« mit Haut und Haaren in das musikalische Gebiet hinüberzieht.

So ist es denn auch nichts mit der weiteren Behauptung, nach welcher das Wort »durch seine Vokale Veranlassung zur Harmonie und durch seine Konsonanten Veranlassung zum Rhythmus« geben soll. Es kann natürlich dazu Veranlassung geben, nur nicht in dem Sinne, daß Vokale und Konsonanten als die eigentlichen Quellen der Harmonie und des Rhythmus anzusehen sind. Diese Quellen sind ausschließlich musikalischer Art und entspringen lediglich aus der Natur des Tones. Töne aufeinanderfolgend verbunden, sind Melodien. Töne gleichzeitig verbunden, sind Harmonien. Betonung oder Stärkegrade und Zeitmaß ergeben Rhythmen. Dies ist das wirkliche Verhältniß, ganz allgemein ausgedrückt, und hierdurch wird jedem der drei Theile seine Selbständigkeit gesichert. Aus der Selbständigkeit entspringen dann ihre Rechte, die Niemand antasten darf. Grell's Kritik ist aber eine solche Antastung.

Er mäkelt im Einzelnen, in Nebendingen und übersieht die Hauptsache. Die soeben erwähnte Selbständigkeit besteht nun namentlich zwischen den beiden wichtigsten Disciplinen, Melodie und Harmonie, darin, daß sie Gegensätze bilden, deren Vereinigung erst die wahre Belebung des Ganzen erzeugt. In kontrapunktischen Bildungen entsteht aus der Vereinigung verschiedener Melodien die Harmonie. Aber damit ist der Begriff der letzteren nicht erschöpft, ja nicht einmal richtig angegeben. Denn nicht die Melodie, sondern der Ton als solcher ist es, welcher die Harmonie mit allen Kon- und Dissonanzen

in sich enthält, und diese Harmonie kommt dann in der wirklichen Musik auf zweierlei Weise zur Geltung. Einmal bildet sie sich durch die Bewegung der einzelnen Stimmen oder melodisch-kontrapunktisch, und sodann tritt sie hervor als gleichzeitiges Produkt aus und über einem Grundtone. Die letztere Weise, als nicht blos ein Erzeugniß der Kunst, sondern bereits in der Natur des Tones vorgebildet, ist deshalb die ursprünglichere von beiden, und diese hat man im Sinne, wenn von der Harmonie im Gegensatze zur Melodie gesprochen wird. Überdies stehen die genannten beiden Harmonieweisen ebenfalls im Gegensatze zu einander, aber in einem solchen, dessen Vereinigung einen höheren Grad von Harmonie erzeugt, als jedem einzelnen Theile für sich möglich ist, die daher auch auf einander angewiesen sind und ihre eigentliche Bestimmung erfüllen, indem sie sich auf's innigste durchdringen. In den Werken, welche für uns die höchsten sind, ist eine solche Durchdringung am vollkommensten vorhanden.

Künstlerische Resultate der letzteren Art sind aber nur erreichbar durch ein Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten. Und zwar sind die Instrumente dann am wirkungsvollsten und mannigfaltigsten, wenn sie als Begleitung unter sich wieder in Gegensatz treten. Derartige kontrastirende Gruppen werden gebildet einerseits durch einstimmige Bläser und Streicher, die als solche individualisirender Natur sind, und andererseits durch alle der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumente wie Orgel, Klavier, Theorbe, Harfe und ähnliche. Die ersteren geben die individualisirte, die anderen die nicht individualisirte oder akkordliche Harmonie, und diese Gegensätze decken sich völlig, weil in beiden Gruppen sowohl Blase- wie Saiten-Instrumente vorhanden sind. Die akkordlichen Saiteninstrumente (Klavier, Theorbe u. s. w.) sind für accentuirende Harmonie und eignen sich dadurch ganz besonders zur Begleitung des Recitativs sowie überhaupt des Sologesanges, um demselben Halt und dabei doch die erforderliche freie Beweglichkeit zu gewähren. Das akkordliche Blaseinstrument, die Orgel, ist für eine stetig aushaltende Harmonie und dadurch bestimmt die Menge zu führen, denn es hält und trägt die Tonmassen auf starken Armen, die nie erschlaffen. Es stehen also auch diese beiden Tasteninstrumente — Orgel und Klavier — noch wieder unter sich im Verhältniß des Kontrastes: und das alles zusammen macht erst den außerordentlichen Reichthum aus und sichert den Werken dieser Art die erstaunliche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, welche selbst von denjenigen Hörern instinktiv empfunden wird, die eine klare Erkenntniß des Sachverhaltes nicht besitzen können.

Dieses Zusammenwirken der verschiedenen musikalischen Kräfte und Mittel habe ich hier so dargestellt, wie es in anerkannten großen Werken vorhanden ist, weil in ihnen das Verhältniß aller Tonorgane die vollkommenste Darstellung gefunden hat. Aber im Grunde ist damit nur das angegeben, was die gesammte Praxis der Musik von jeher geübt oder erstrebt hat, Jahrtausende lang in tastenden Versuchen, seit dem Jahre 1600 in zielbewußter Erkenntniß. Einer solchen Thatsache gegenüber erscheint Grell's Theorie in ihrer ganzen Nichtigkeit.

Er verwirft die Orgel (und natürlich auch das Klavier, obwohl er dieses etwas glimpflicher behandelt), weil »die gleichschwebend temperirte Abstimmung der für sie hergerichteten zwölf Tonstufen nur ein dissonirendes Surrogat der wirklichen Harmonie« sei, indem solche temperirte Instrumente nur ein einziges harmonisches Verhältniß richtig darzustellen vermöchten, das der Oktave. Dieses einzige Verhältniß ist aber gerade dasjenige, auf welches es ankommt, denn es bleibt ewig wahr, was schon die Griechen gefunden haben, nämlich daß das Intervall der Oktave die vollkommenste und in Folge dessen auch die stärkste Harmonie bildet. Es ist irreleitend, bei Angabe der Zahlenverhältnisse für rein gestimmte Intervalle die Sache so darzustellen, als ob alle Intervalle von gleicher Bedeutung seien und deshalb auch die gleiche Genauigkeit hinsichtlich der Erhaltung ihrer Reinheit beanspruchen dürften. Nur für das einstimmige Tonorgan sind sämmtliche Töne gleichwerthig, denn es faßt dieselben nicht als harmonische Intervalle auf, sondern eben nur als einzelne, der Zeit nach auf einander folgende Töne, über welche die Harmonie als solche keine Macht hat. Aber bei den mehrstimmigen Instrumenten ist es anders; hier bedeuten die verschiedenen harmonischen d. h. gleichzeitig erklingenden Töne ebenso viele verschiedene Grade der Stärke, und alles wird lediglich nach Gewichtsverhältnissen entschieden. Dies ist maßgebend für jede rein harmonische Betrachtung und bildet den alleinigen Gesichtspunkt, unter welchem die Tasteninstrumente Klavier und Orgel hinsichtlich ihrer Reinheit zu beurtheilen sind. Die Oktave, welche sie rein besitzen, ist in der Naturordnung der harmonischen Töne von einer weit größeren Stärke, als sämmtliche übrigen Harmonie-Intervalle zusammen genommen. Sie ist daher befähigt, dem Ganzen das Gepräge zu verleihen und die Reinheit der Gesammtharmonie zu verbürgen, falls Quinten und Terzen temperaturmäßig richtig gestimmt sind, was übrigens eine selbstverständliche Voraussetzung ist. In rein melodischen oder einstimmigen Tonreihen sind noch kleinere Intervalle möglich, als die des Halbtones, und jeder Ton ist an sich von gleicher Stärke

oder kann es doch sein. Aber im Harmonisch-Mehrstimmigen bildet der Halbton die unüberschreitbare Grenze, wobei in der Erzeugung der harmonischen Stufen, wie die Natur sie hervorbringt und der gesammten Musik als Grundgesetz unterstellt, die Kraft mit der Größe der Intervalle abnimmt.

Diese Tonordnung der Natur gehört zu den größten Wohlthaten, welche dem Menschen verliehen sind, denn ohne ein solches Fundament würde ihm nicht möglich gewesen sein, die Tonkunst voll und nach allen Seiten hin auszubilden. Unser Ohr ist dadurch im Stande, von dem einzelnen Sänger oder Spieler die subtilsten Töne in vollkommener Reinheit zu vernehmen, respektive zu fordern, und gleichzeitig sich der Harmonie eines mitwirkenden temperirten Instrumentes zu erfreuen, in welcher die meisten Intervalle nicht in gleicher Reinheit sowie nicht entfernt mit derselben Bestimmtheit des Ausdruckes zu Tage treten. Wer dieses Ertragen einer nachweislichen Unreinheit der Mangelhaftigkeit unseres Ohres zuschreiben will, der möge es immerhin thun, obwohl es nicht richtig ist, denn es stellt sich vielmehr dar als eine Doppelthätigkeit unseres musikalischen Auffassungsvermögens, nach welcher wir befähigt sind, gleichzeitig melodisch und harmonisch zu denken. Ein solches Denken oder Empfinden wird um so leichter gemacht, je mehr die betreffenden Tonorgane im Verhältniß des Kontrastes zu einander stehen. Dies ist der Grund, weshalb die Mitwirkung der temperirten Tasteninstrumente in so hohem Grade die Gemeinverständlichkeit fördert und Orgel und Klavier im wahren Sinne des Wortes populäre Instrumente geworden sind, denn ihre Musik bildet den denkbar vollkommensten Kontrast zu allem, was Sänger und Orchesterspieler hervorbringen.

Wie wenig die reine und die temperirte Stimmung in der praktischen d. h. wirklichen Musik sich widersprechen, ja wie entschieden ihr Zusammenwirken den musikalischen Ausdruck erleichtert, kann man selbst beim Vortrage einstimmiger Tonreihen wahrnehmen, wo doch Harmonie als solche gar nicht zu Tage tritt. Nicht selten kommt es vor, daß in Chören bei Fugeneintritten die Sänger der betreffenden Stimme mit der Orgel unisono gehen ohne weitere Begleitung. Hier, wenn irgendwo, müßte sich nun die Unreinheit der temperirten Intervalle als ein störendes »Surrogat« bemerklich machen. Aber das Gegentheil ist der Fall. Der Orgelton ist nur eine Stütze, die mit unzweideutiger Sicherheit den Ton angiebt, und nichts weiter. Damit erschwert er nicht den Vortrag, sondern erleichtert ihn, denn der Sänger kann nun seine ganze Kraft auf den Ausdruck sowie auf die Hervorbringung eines schönen Tones verwenden, und nichts von dem was er vorträgt geht verloren. Falls alle Theile im richtigen

Verhältnisse stehen, wird man immer wahrnehmen, daß trotz des festen Tonhaltens der Orgel die Bestimmung der Intervalle nicht von ihr ausgeht, sondern von den Sängern. Diese sind vollständig Herren der Sache, können daher alle Anforderungen erfüllen, welche das Kunstwerk stellt. Was nun schon bei der einzelnen Stimme zutrifft, gilt in erhöhtem Maße da, wo durch Stimmengeflecht Harmonie entsteht, denn obwohl hier die Orgel der überall bereite Helfer ist, bleibt sie dennoch für den Hörer so sehr im Hintergrunde, daß er schließlich nur die Sänger zu vernehmen glaubt. Als wirkliche und zum Theil ausschlaggebende Macht tritt die Orgel erst da hervor, wo ohne ihre Hülfe die Kraft der Sänger nicht zureichen oder doch bald ermatten würde: in starken weittragenden Harmonien. Hier ist es Orgelmacht und Orgelglanz, wodurch das Herz erfreut wird. Wer fähig ist, so etwas zu empfinden, wie kann der zweifeln, daß dieses herrliche Instrument eine wirklich künstlerische Mission erfüllt?

Grell's Abneigung gegen die Orgel, ursprünglich wohl nur das Resultat eines verkehrten Theoretisirens, wurde zu einem förmlichen Hasse gesteigert, als sich etwa seit dem Jahre 1860 immer mehr die Meinung geltend machte, daß Oratorien nicht ohne Orgel aufgeführt werden sollten, in Folge dessen endlich auch die Berliner Singakademie mit sich darüber zu Rathe ging, ob es nicht besser sei, ebenfalls eine solche Orgel aufzurichten. Als musikalischer Dirigent jener Akademie wußte Grell dies momentan zu verhindern. Um nun auch für ewige Zeiten der Orgel den Zugang in den Saal der Singakademie zu versperren, hinterließ er unter seinen Papieren den im Jahre 1872 geschriebenen »Offenen Brief an die Singakademie«, welcher hier S. 79—115 gedruckt ist. Der Anfang lautet: »Dir, liebe Singakademie, drängt es mich, an das Herz zu legen, den wohlerwogenen Rath zu geben, Dich anzuflehen, niemals durch Bau oder Benutzung einer Orgel Deinen heiligen Gesang zu entweihen.« (S. 79.)

Dieser lange »Brief« ist eine Sammlung von Spitzfindigkeiten, zu welchen Grell vermuthlich nicht gekommen wäre, wenn er sich zunächst um das Erkennen des eigentlichen Sachverhaltes bemüht hätte. Aber was er über die Musik des Alterthums und sodann über die Werke von Bach und Händel vorbringt, offenbart die dürftigen Fachkenntnisse hinsichtlich dieser Gebiete, welche etwa bis zur Mitte unseres Jahrhunderts verbreitet waren, und zeigt, daß er seit jener Zeit nichts mehr hinzugelernt hat. Grell meint, was bei Aufführungen Händel'scher und Bach'scher Werke zur Stütze des Gesanges nöthig sei, könne das Klavier allein besorgen, deshalb sei die Orgel überflüssig. Nun ist aber in Bach's Musik die Orgel für die Charakterisirung des Ganzen von grundlegender Bedeutung, bei Händel sind

Orgel und Klavier neben einander wirksam in bestimmt abgegrenzter, gegensätzlicher Weise, so daß es dem Sinne der genannten Meister durchaus widersprechen würde und ihren Werken Gewalt angethan werden müßte, wenn bei dem Einen die Orgel und bei dem Andern der Kontrast von Orgel und Klavier nicht zur Geltung kommen sollte. Man kann ganze Oratorien aufführen mit bloßer Begleitung des Klaviers und dennoch die Werke im Wesentlichen richtig darstellen sowie allen Betheiligten die größte Freude bereiten. Ebenso wird man ein auf die Mitwirkung der Orgel berechnetes Tonwerk unbeanstandet mit den übrigen Instrumenten allein produziren, wenn eine Orgel nicht zu beschaffen ist. Noth hat kein Gebot. Aber ausdrücklich für das Verkehrte eine Theorie zurecht zimmern, das Mangelhafte als das Richtige, das Unvollständige als das Vollkommene hinstellen, dem Meister in seinem eignen Bau das Hausrecht absprechen, sein Werk schädigen — und das alles bloß deshalb, weil man es besser zu verstehen glaubt, als diejenigen schöpferischen Männer, welche die Werke aufgerichtet haben und denen wir es doch allein verdanken, daß wir im höheren Sinne von der Musik überhaupt etwas wissen: das offenbart einen Grad der Überhebung, welcher wohl geeignet sein dürfte, Andern zur Warnung zu dienen. Freilich scheint er bei einigen Schülern Grell's die entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht zu haben, was übrigens erklärlich ist, wenn man die Verheißung liest, in welche dieser Aufsatz ausläuft. Aus der Singakademie (so schließt S. 115 der »offene Brief«), wenn sie nur stets beachten wolle, »welch eine Fundgrube die Instrumentallosigkeit« sei, könnten dermaleinst noch »Männer hervorgehen«, die »vielleicht sogar die Heroen Bach und Händel überragen«, denn — wird hinzugefügt — »ein solches Überragen liegt keineswegs außerhalb des Bereiches der Möglichkeit«. In der That sehr verlockend für gläubige Schüler; namentlich für solche, deren Ehrgeiz größer ist als ihre Produktivität. Und an wen ist diese unglaubliche Verheißung gerichtet? An einen Chorgesangverein von Dilettanten!

Wir Übrigen werden auch auf diesem Gebiete einfach bei dem bleiben müssen, was Pflicht und Recht gebieten. Wer ein Kunstwerk erzeugt, der besitzt damit das Verständniß von der Harmonie aller Theile desselben in einem Grade, wie kein Anderer; sein Urtheil ist daher das allein maßgebende. Benutzt er nun neben andern Instrumenten auch Klavier und Orgel zu seinen Tonorganen — nicht zufällig aus äußeren Gründen einmal, sondern beständig und in einer stilistisch bestimmten Ausprägung —, so können wir beruhigt darüber sein, daß die gewählte Klangharmonie richtig und für menschliche Ohren erträglich ist. Die Erfahrung hat solches auch noch immer

bestätigt, natürlich nur nach Proben, welche mit richtigen Mitteln angestellt wurden.

Was nun von den Werken des einzelnen Komponisten gilt, das findet in noch höherem Maße seine Anwendung auf die Kunst selbst in allen ihren Gebieten. Denn sie entspringt aus Kräften, über welche der Mensch keine Jurisdiktion besitzt. Seine ganze, an sich gewiß unerschöpfliche Thätigkeit im Üben und Beurtheilen beschränkt sich auf die Benutzung der Tonmittel, auf die Verwerthung der naturgegebenen Möglichkeiten; aber das Kunstdasein als solches, wie es sich voll und breit entfaltet, ist unabhängig vom menschlichen Verstande, da die Quellen desselben nicht in seiner Machtsphäre liegen. Vokalmusik und Instrumentalmusik begrifflich zu einander in ein richtiges Verhältniß zu setzen, ist eine der wichtigsten Aufgaben der Musiklehre; aber der Instrumentalmusik absprechen, daß sie eine wirkliche und für die Menschheit werthvolle Kunst sei, beweist ein vollständiges Verkennen der dem menschlichen Urtheil gesetzten Grenzen. Unser Verstand ist gerade ausreichend, die Modalitäten, die Mittel und Wege zu beurtheilen, unter denen gegebene Kräfte wohlthätig oder nachtheilig ins Dasein treten können. Solches gilt auch für die Kunst — und ich will nicht unterlassen hinzuzufügen, daß der sel. Grell in dieser Hinsicht, indem er den kunstmäßigen Satz mehrstimmiger Gesänge durch Lehre und Komposition demonstrirte, zu denen gehört, welche vielfach wohlthätig gewirkt haben.

Ein der Grell'schen Richtung verwandter Gegner der Instrumentalmusik war Gervinus. Was ich früher in Anlaß seines, unglücklicherweise mir gewidmeten Buches »Händel und Shakespeare« über den Gegenstand geäußert habe,[1] will ich hier nicht wiederholen, sondern nur darauf hinweisen. Beide, Grell und Gervinus, bilden den krassesten Gegensatz zu der noch immer herrschenden Auffassungsweise, welche nur die Instrumentalmusik als die reine Musik ansieht und in dieser Meinung für dieselbe den sinnlosen Titel »absolute Musik« erfunden hat. In zahllosen Werken großer und kleiner Meister sind die Gegensätze von Vokal und Instrumental schon längst ausgeglichen, wenn auch nicht bei allen in gleicher Vollkommenheit.

[1] Siehe »Instrumentalmusik«. Allgemeine musikalische Zeitung 1872, Sp. 1—141. — Die Berechtigung, es als ein Unglück für mich zu bezeichnen, daß Gervinus das genannte Werk mir gewidmet hat, wird mir Niemand absprechen, der die Dedikation des Verfassers liest. Eine absichtliche Bloßstellung und Diskreditirung könnte nicht geschickter abgefaßt werden; der Erfolg hat es gelehrt. Wer nun aber, wie Gervinus, seit Jahren wußte, daß meine Ansicht von der Instrumentalmusik eine ganz andere ist, als die seinige, der hätte doch von dem Beginnen, mich zu seinem Vertheidiger pressen zu wollen, abstehen müssen, sollte man meinen. Dies ist es, worüber ich mich beschwere.

Man kann nur wünschen, das musikalische Urtheil möge auch bald diejenige Reife erlangen, welche in den genannten Tonwerken bereits vorgebildet ist. Jedenfalls würde ein solcher Fortschritt für unsere gesammte Musikübung jetzt der nützlichste sein.

III.

Über Virtuosität und Kunstgesang ist zuletzt noch ein Wort zu sagen.

Als Joseph Joachim nach Berlin kam und Mitglied der Akademie der Künste wurde, nannte Grell dies »die Heranziehung des instrumentalen Virtuosenthums zur musikalischen Sektion des Senates der Kön. Akademie der Künste«. So lautet der Titel des hier S. 4—10 gedruckten Gutachtens, in welchem er der genannten Berufung opponirte. Wir wollen nicht die Gründe hören, welche ihn dazu veranlaßten, denn diese kennen wir bereits; es ist lediglich die Bezeichnung »Virtuosenthum«, welche uns hier interessirt. Mit diesen Worten wollte Grell noch etwas besonders Nachtheiliges ausdrücken. War ihm schon der gewöhnliche Instrumentalist nur als ein mitunter nothwendiges Übel erträglich, so mußte ihm ein gefeierter Virtuose geradezu widerwärtig sein. Auch gefährlich; denn ein solcher zieht die Menge an sich und führt sie musikalisch in's Verderben. Es blieb ihm völlig unfaßlich, wozu ein Virtuose eigentlich in der Welt nütze sei, und diese gänzliche Unverständlichkeit ist fast noch besser geeignet, uns über Grell's künstlerischen Standpunkt aufzuklären, als alles vorhin Erwähnte.

Daß »Virtuosität« nichts anderes bedeutet, als die erreichte Vollendung in irgend einem Theile der ausübenden Kunst, habe ich schon im ersten Abschnitt gesagt. Es ist Pflicht, diesem Kunstausdruck in unserer Sprache diejenige hohe Bedeutung zu wahren, welche er besaß, als er sich zuerst allgemein verbreitete. Der Name »Virtuoso« galt im 17.—18. Jahrhundert als der höchste Ehrentitel für Musiker, und Bach war mit Recht erbost, als ein Scribent ihm denselben verweigerte. Dieser Titel wurde nun besonders hervorragenden Sängern und Sängerinnen beigelegt, namentlich solchen, die im Dienste eines Hofes standen, vertrat also die Stelle unseres heutigen, ziemlich sinnlosen »Kammersängers«. Es dürfte auch unmöglich sein, Worte ausfindig zu machen, welche eine so kunstwürdige und reiche Bedeutung haben, wie *Virtuoso* und *Virtuosità*, deren Grundwort *Virtù* zugleich die ethische Kraft, ohne welche alle Kunst nichtig ist, auf's Schönste mit zum Ausdruck bringt.

Ein solcher Virtuose von anerkannt höchstem Range wurde 1869 in Berlin zur Leitung einer »Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst« ausersehen. Ich hatte damals Gelegenheit, über die Sache mich zu äußern, und rieth Joachim, die Stellung anzunehmen. Der Grund, welcher mich wünschen ließ, ihn in einem solchen Amte zu sehen, war eben sein Virtuosenthum, die Größe und Art desselben. Schon seit dreißig Jahren nimmt er hierin eine Stellung ein, aus welcher ihn noch kein Mitbewerber zu verdrängen vermocht hat; und selbst wenn einmal jüngere Arme seinen Part im Konzertsaal übernehmen, wird er trotzdem der anerkannte Meister bleiben. Dieser schien daher der rechte Mann zu sein, die der ausübenden Musik sich widmende Jugend zu lehren und zu leiten. Und es stand zu hoffen, die von ihm erreichte künstlerische Höhe werde auch für die übrigen Fächer jener Hochschule ein Sporn sein, einer gleichen Vollendung zuzustreben. Daß ein Geiger und nicht — was mir an sich lieber gewesen wäre — ein Sänger zum Leiter der genannten Hochschule erkoren wurde, lag an Verhältnissen, die niemand ändern konnte. Die Instrumentalmusik hat sich in unserm Jahrhundert weit vollkommener und vielseitiger entwickelt, als die Vokalmusik, und ist dadurch um so viel mächtiger geworden; denn auch im Gebiete der Kunst ist Bildung gleichbedeutend mit Macht und Einfluß. Wer nun die Mittel, mit denen die Kunst wirkt, in irgend einem Gebiete am höchsten entwickelt hat, der ist dadurch ohne weiteres der berufene Lehrer und ein Vorbild für Alle, die zur Höhe streben. In der Kunstpraxis vermag die bloße Lehre wenig; die vorbildliche Persönlichkeit entscheidet alles. Professor Aristoxenos läßt die Kunstjünger kühl; aber der Virtuose Orpheus setzt sie in Gluth und lockt alles hervor, was in ihnen ist.

Für Grell ist Virtuosität gleichbedeutend mit Musikindustrie. Sein Virtuose geht nur auf Erwerb aus und denkt nicht daran, die Kunst ihrer selbst wegen zu treiben. Aber hatte der sel. Grell denn wirklich alle Besonnenheit verloren? Er trieb seine Kunst doch auch nicht lediglich ihrer selbst wegen, denn sie gab ihm Brot, und zwar lebenslänglich. Mehr hat der geschmähte Virtuose auch nicht davon, wenn auch vielleicht der Eine Weißbier, der Andere Champagner trinkt. Grell möchte am liebsten aller und jeder Virtuosität den Garaus machen; er schreibt: »Von Kirche und Theater hat sich jede Art von Virtuosität fern zu halten. Nur in den Konzertsaal, in den Salon und in das Privatzimmer darf sie sich in seltenen Fällen einschleichen. Es ist aber besser, sie auch hier fern zu halten und zu unterdrücken. Es kommt nicht darauf an, so schwieriges zu bewältigen, was allen anderen unbezwingbar ist, sondern darauf,

das, was alle anderen ebenso korrekt und geläufig auszuführen vermögen, noch seelenvoller und ausdrucksvoller vorzutragen, als andere es vermögen, notabene aber, ohne dadurch die Korrektheit im mindesten zu beeinträchtigen. Keinesweges besteht der Kunstgenuß in der Wahrnehmung, daß jemand im stande ist, über eine schwierige Stelle hinweg zu kommen, ohne den Hals zu brechen.« (S. 184.) Da »man ein modern-europäisches Operntheater kaum ein Kunstinstitut nennen« kann (S. 99), so hätte Grell wohl in diesem Falle ohne Gefahr liberal sein und demselben die Virtuosität preisgeben können, denn da, wo ohnehin alles heillos zugeht, weil lediglich auf bezahlte Vorstellungen hingearbeitet wird, kann es doch auf etwas mehr oder weniger Kunstunfug nicht ankommen. Hier und an vielen Stellen spricht Grell wirklich wie ein alt gewordenes Kind. Aus den citirten Worten sieht man, wie er sich die Virtuosität vorstellt: als ein Konglomerat von Schwierigkeiten und halsbrechenden Kunststücken, lediglich producirt, um den erstaunten Zuhörern das Geld aus der Tasche zu ziehen. Niemand soll nach seiner Theorie mehr können, als der Andere, er soll es höchstens besser können. Dies ist der Standpunkt des mehrstimmigen Gesanges oder des Chorsingens. Daß es auch noch eine andere Art des Gesanges geben und in dieser die Virtuosität ihre schönsten Triumphe feiern kann und darf, davon will Grell nichts wissen. Und hiermit kommen wir auf den eigentlichen Punkt, durch welchen alles Wunderliche in den Ansichten dieses merkwürdigen Mannes eine befriedigende sachliche Erklärung findet.

Der Gesang, lesen wir Seite 5, ist schon »seit zwei bis drei Jahrhunderten« vernachlässigt. Hätte Grell sich hinsichtlich der Zeit genauer ausgedrückt, so würde er als Beginn des gesanglichen Verfalles ohne Zweifel das Jahr 1600 bezeichnet haben, d. h. diejenige Epoche in der Entwicklung der Musik, wo der Sologesang und mit ihm die begleitenden oder auch selbständig auftretenden Instrumente zuerst frei ihre Flügel ausbreiteten. Den Weg, welchen in der Folge die Instrumentalmusik nahm, soll das Auge hier nicht weiter verfolgen, sondern nur auf den Gesang blicken.

Der Drang der Kunst nach einer anderen Weise des musikalischen Ausdruckes wurde in dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts unwiderstehlich und erzeugte bekanntlich die Hauptformen der modernen Musik. Der Grundtrieb dieses Dranges war aber das Bestreben, neben dem bisherigen Chorgesange noch eine andere Art des Singens in der Kunst zur Geltung zu bringen, den Sologesang. Hierauf bezogen sich bewußt oder unbewußt sämmtliche Anstrengungen, mochten sie nun von weltlicher oder kirchlicher Seite ausgehen. Die Norm für diesen neuen, im Grunde aber uralten Gesang war auch

bald gefunden. Sie lautete: Ein künstlerischer Sologesang ist nur möglich, wenn er durch musikalische Instrumente begleitet wird. Daher sehen wir von 1600 an zugleich Instrumente aller Art lebendig werden. Wenn die Italiener, als die alleinigen Erfinder dieser neuen Weise, den Gesang am schönsten entwickelt und am längsten rein erhalten haben, so liegt dies nicht daran, wie Grell, Verschiedenartiges zusammenwerfend, meint, »daß die Italiener den Gesang frei von der Hülle, der Knechtschaft und dem verderblichen Einfluß der Instrumentalmusik gelassen und ihn am längsten selbständig behandelt, gelehrt, geübt und kultivirt haben« (S. 194), sondern daran, daß sie die instrumentale Begleitung eben nur als Hülle und Gewand des Gesanges ansahen und demgemäß gestalteten. Ihnen, den Erfindern, war das Ebenmaß, nach welchem Gesang und Begleitung sich ordnen, gleichsam von der Natur verliehen, während die Künstler anderer Völker es sich mehr oder weniger mühsam erwerben mußten. Aber keinem Italiener stand jemals die Begleitung, die richtige Begleitung, im Wege; niemand von ihnen wäre im Stande sich so auszudrücken, wie Grell es in den angeführten Worten thut. Denn so kann nur ein mit den Kunstverhältnissen seiner Zeit zerfallener Nicht-Italiener sprechen.

Zu der Zeit, als nach Grell's Ansicht die »Vernachlässigung des Gesanges« begann, hatten die Italiener in Caccini ihren ersten großen Gesanglehrer, dem dann von Carissimi an seit der Mitte des 17. Jahrhunderts alle jene bewundernswerthen Männer folgten, von denen in der besten Zeit viele ebenso große Komponisten wie Sänger und Gesanglehrer waren. Erst durch sie und ihre Schüler erreichte der Kunstgesang seine Vollendung und wurde befähigt, allen Regungen der menschlichen Seele nachzugehen. Wir Ultramontanen, die wir im Großen und Ganzen niemals einen solchen Gesang voll in unsere Macht bekommen haben und jetzt der Blüthe desselben auch schon zeitlich fern stehen, reden uns gern ein, dieser Sologesang in seiner höchsten Ausbildung sei zum großen Theile nur Künstelei und insofern eine entbehrliche Kunst. Aber die besten vorhandenen Zeugnisse lehren vielmehr, daß der genannte Gesang die denkbar glücklichste Vereinigung darzustellen vermag von drei Dingen, die selten beisammen sind, nämlich von geistigem Ausdruck, musikalischer Schönheit und vollendeter Darstellung der künstlerischen Individualität. Dadurch ist auch die Form, welche dieser Gesang sich gegeben hat, eine bleibend gültige und fast für alle übrigen Gebiete der Musik vorbildliche geworden. Aber nur indem der Sologesang die musikalischen Instrumente zu Hülfe rief, konnte ihm solches gelingen. Ohne diese wäre nie etwas aus ihm geworden. Bei ihrer Betheiligung

wachsen gleichsam neue Glieder an seinem Leibe; die eine singende Stimme scheint sich durch konzertirende Begleitung in mehrere Stimmen zu verwandeln, die den Sinn weiter ausdeuten, verschönern, vertiefen und damit das Vorgetragene in musikalische Fernen verbreiten, welche dem Gesange als solchem nicht mehr erreichbar sind: und das alles geschieht oder kann geschehen, ohne den Sänger in seiner künstlerischen Freiheit und Selbständigkeit irgendwie zu hindern. Diese Selbständigkeit ist eine so vollkommene, als ob Begleitung überhaupt nicht vorhanden wäre. In Folge dessen gestaltet sich dem Solosänger das, was er vorträgt, als eine wirkliche Sprache, nur im höheren Sinne, und die denkbar feinsten Modifikationen der Stimme treten hierbei zu Tage. Aber alles dies ist nur möglich, wenn der Sänger Virtuose ist, d. h. wenn er in seiner Vortragskunst eine Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, auf welcher er wirklich etwas kann, was Andere in dieser Art nicht können. Dadurch bereichert ein solcher Sänger die darstellende Kunst mit neuen Charakterbildern, und als eine charakteristische Künstler-Individualität sichert er sich zugleich selber einen Platz in der Kunstgeschichte.

Ein solcher Gesang ist nun für den früheren Dirigenten der Berliner Singakademie einfach nicht vorhanden, obwohl es sein Amt war, Werke zur Aufführung zu bringen, welche die schönsten Denkmale dieses Gesanges enthalten. Grell weiß nicht was Sologesang ist; er kennt theoretisch und praktisch nur Chorgesang. Bei ihm braucht ein Sänger nur das zu können, »was alle anderen ebenso korrekt und geläufig auszuführen vermögen«, und den Gipfel der Vollkommenheit hat ein solcher erstiegen, wenn er das Allen Erreichbare »noch seelenvoller und ausdrucksvoller« vortragen kann, als den meisten übrigen möglich ist. So spricht der Leiter eines Chorvereins, um seine Mitglieder zu ermuntern. Bei dieser Verherrlichung des Mittelmaßes betrachtet Grell natürlich den Sologesang lediglich als den Vortrag einer einzelnen, mehr oder weniger aus der Masse hervorragenden Chorstimme; der Begriff des kunstmäßigen Einzelgesanges und damit die Einsicht nicht nur in die Zulässigkeit, sondern auch in die Nothwendigkeit der instrumentalen Begleitung fehlt ihm. Hiernach begreift man alles.

An mehreren Stellen der S. 172—195 abgedruckten »Aphorismen« ist von Gesangunterricht und Sängerkunst die Rede. Über den Triller liest man S. 184—186 verständige, wenn auch nicht ausreichende Bemerkungen, welche aber durch den Zusatz »Man kann verschiedener Meinung darüber sein, ob es sich mit dem guten Geschmack vertrage, ihn überhaupt zu dulden« (S. 184) für die Praxis werthlos gemacht werden, denn deutsche Lehrer und Schüler fühlen sich hier-

durch auf's neue ermuthigt, ihre Faulheit hinter dem »guten Geschmack« zu verstecken und emphatisch zu erklären, daß sie ihrerseits den Triller »überhaupt« nicht »dulden«. Seite 183 sagt Grell: »Das Beste über Behandlung der Stimmen hat Tosi geschrieben.« Nun schreibt aber dieser selbe Tosi: »Ob der Triller einem, der singen will, nöthig sei, darüber frage man die ersten Meister der Kunst. Wer entweder gar keinen oder doch nur einen fehlerhaften Triller hervorbringen kann, der wird niemals ein großer Sänger werden, wenn er auch sonst noch so viel verstände. Der Triller ist also den Sängern unentbehrlich.« [1]

Im Grunde ist es unnöthig, derartige Zeugnisse hier zusammen zu tragen; denn so schlagend sie auch beweisen, daß Grell sich um keinerlei Gesangskunst bemühte, welche über die Grenzen des Chorsingens hinaus ging, so ist doch die eine, bereits oben S. 105 angeführte Behauptung von ihm, nach welcher die allgemeinen, für die Jugend bestimmten Bildungsschulen zugleich »auch den allerbesten Gesangunterricht gewähren« können, »der im Staate zu haben ist« (S. 99), entscheidender als alles, was man sonst noch vorbringen könnte, da hierdurch am unzweideutigsten klar gemacht wird, daß es ausschließlich der Standpunkt des Chorsingens war, welcher Grell's Gedanken beherrschte. Ich habe auch nur deshalb so eingehend hierüber gesprochen, um es den Lesern durch allseitige Beleuchtung unvergeßlich einzuprägen. Übrigens wird man sich erinnern, daß Grell schon mit der Verwerfung der Instrumentalmusik zugleich auch den kunstmäßigen Sologesang abgethan hat. Der Vollständigkeit wegen hätte ich ihn deshalb auf dem Titel dieses Aufsatzes auch noch als Gegner des Sologesanges bezeichnen müssen. Es ist unterblieben, um selbst den Schein einer Übertreibung zu vermeiden.

In Vorstehendem ist mehrfach die Berliner Singakademie genannt. Ich muß mich deshalb noch ausdrücklich dagegen verwahren, als ob dieselbe damit irgendwie habe beurtheilt werden sollen. Singakademien als Privatvereine von Musikfreunden können in ihren vier Pfählen thun und lassen, was sie wollen, und sind nur dann der Kritik unterworfen, wenn sie mit Aufführungen vor die Öffentlichkeit treten. Dem ehrwürdigen Berliner Institut soll diese Freiheit nicht verkümmert

[1] »*Se 'l Trillo sia necessario a chi canta chieggasi a i primi Professori .... chi n'è privo (o non l'abbia che difettoso) non sarà mai gran Cantante benchè sapesse molto. Essendo dunque il Trillo ti tanta conseguenza a' Cantori proccuri il Maestro*« etc. Tosi, *Osservazioni sopra il canto figurato.* (Bologna, 1723.) p. 24—25.

werden. Der seltsame Rath ihres alten Dirigenten lautet: »Glaubt die Singakademie Bach und Händel ohne Orgel nicht aufführen zu dürfen, so thut sie besser auf die Aufführung ihrer Werke gänzlich zu verzichten.« (S. 108.) Entschließt sich die genannte Akademie nun, diesem Rathe zu folgen, so wird niemand sie daran hindern. Jedenfalls hat sie hier bereits halbgebahnten Weg vor sich, da Grell's Aufführungen längst die Entbehrlichkeit der Werke von Bach und Händel demonstrirt haben. Es ist sogar nach allen Seiten hin vortheilhaft, wenn das, was unter Grell jesuitisch versteckt war, jetzt offen hervor tritt und ein klares Bekenntniß formulirt. Will die Akademie dann auf der vorgezeichneten Bahn weiter schreiten durch »unausgesetzte hermetische Absperrung von jeglicher Instrumentalbegleitung« und »Vermehrung ihrer Mitglieder« bis zu sechs Abtheilungen von je fünfhundert, also insgesammt dreitausend Sängern, und damit »Monstre-Konzerte von soliderer Art, festerer Basis und großartigerer Wirkung einrichten, als die jetzt üblichen« (S. 111), d. h. als die auf Musikfesten und anderswo heutigen Tages zum besten gegebenen Oratorienkonzerte: so wird man sie auch hierin gewähren lassen und ruhig den Erfolg abwarten. Selbst wenn es ihr gefallen sollte, die letzten Konsequenzen aus Grell's Vorschlägen zu ziehen und nach seinen Angaben ein etwa neu zu erbauendes Konzerthaus »als ein antikes Amphitheater mit kleiner, aber kreisrunder Arena« zu gestalten in einer »Größe für zehn- bis zwanzig-, ja bis hunderttausend Personen«, wo »die Sänger auf den unteren, die Hörer auf den oberen Stufen Platz« zu nehmen hätten, und zwar so, daß »die Grenze zwischen Singenden und Hörenden bis zur obersten Stufe hinaufrücken« könnte, wobei als letztes Ziel zu erstreben wäre, daß jene Grenze auch in Wirklichkeit immer höher hinauf rücke, bis sich zuletzt im Konzert überhaupt keine Zuhörer mehr vorfinden oder, wie Grell es ausdrückt, »bis sich zuletzt auch hier Ein Hirt und Eine Heerde bilden und Alles am Gesange theilnehmen wird, was sich zum Konzerte einfindet« (S. 112—113) — selbst wenn dieses das Letzte und Höchste sein sollte, für dessen Verwirklichung jene Akademie ihre Existenz einzusetzen bereit wäre: auch dann würden wir die Fassung nicht verlieren, sondern in Geduld der Dinge harren, die da kommen sollen. Nur den Wunsch wollen wir noch äußern, man möge dieses Amphitheater mit kreisrunder Arena dann möglichst fern von Nr. 20 der Kronenstraße errichten, damit es nicht in die Nachbarschaft des Kladderadatsch geräth.

In Grell's Äußerungen erblickt sein Schüler Bellermann »bahnbrechende Vorschläge«. Halsbrechende möchte vielleicht richtiger sein. An sich würde es Jeder ganz in der Ordnung finden und für

sehr wünschenswerth halten, wenn ein in der a-capella-Musik theoretisch und praktisch so festgewurzelter Mann wie Grell sich über die Möglichkeiten, wie dieses Gebiet weiter ausgebaut werden könnte, aussprechen wollte. Aber daß er einen solchen Zweck nur zu erreichen weiß durch Umstürzen und Hinauswerfen alles dessen, was die übrige Welt an Arten und Weisen der Musik kennt und liebt, ist das denkbar schlimmste Zeichen für die Stichhaltigkeit seiner Gründe. Die Instrumentalmusik verwerfen, heißt insbesondere der deutschen Musik das Herz aus dem Leibe reißen. Hätte doch selbst Händel, der von allen Deutschen am tiefsten in die Vokalmusik eindrang, nie das werden können, was er geworden ist, wenn er nicht von Haus aus Instrumentalist gewesen wäre.

Es ist nur ein einziger vollgültiger Beweis denkbar, welcher für die Schädlichkeit einer Mitwirkung der Instrumente beim Gesange angeführt werden könnte, und dieser würde geliefert sein, wenn sich nachweisen ließe, daß die Instrumente dem Sänger nicht gestatten, völlig rein zu singen. Mit andern Worten würde dies heißen: daß wir also jetzt, wo stets Instrumente mitwirken, überhaupt keinen Sänger mehr vernehmen, der rein zu singen im Stande wäre. Aber wie die ganze Welt weiß, ist das Gegentheil der Fall. Man singt noch heute so glockenrein wie jemals; die Musikpraxis beweist es täglich bei Anwendung temperirter wie nicht temperirter Instrumente. Der Bund, den Gesang und musikalische Instrumente mit einander eingegangen sind, ist ein natürlicher, ein Herzensbund. Auf dem Grunde dieser Harmonie können alle Organe der Musik zusammen wirken, in Freude und in Frieden.

Kritiken und Referate.

Alexander J. Ellis, On the history of musical pitch. Reprinted with corrections and an appendix from the »Journal of the Society of Arts« for 5 March and 2 April 1880. For private circulation only. Dec. 1880. An Addendum January 1881.

Es könnte verspätet erscheinen, auf ein kleines Werkchen, welches vor 7 Jahren erschien, jetzt noch zurückzukommen. Der innere Werth desselben sowie der Umstand, daß es bis auf den heutigen Tag von keiner weiteren Forschung, soweit sie publicirt vorliegt, überholt, sowie endlich daß es nur einem kleinen Kreis zugänglich, auf dem Kontinent fast ganz unbekannt blieb, dürften wohl, wenn auch nicht die Verspätung, so doch die Besprechung rechtfertigen.[1]

Alles was Scheibler, Delezenne, Lissajous, Euler, Marpurg, Sauveur u. A. auf dem Gebiete der Bestimmung von Tonhöhen geleistet haben, die Bemerkungen die sich darüber in den Werken von Schlick (1511), Zarlino (1562), Salinas (1577), Praetorius (1619), Mersenne (1636 u. 1648) u. A. finden, stellt der sorgsame Forscher zusammen mit neuen bisher unbekannten oder nicht zugänglichen Daten, die er sich von über 100 Personen (Einzel- und juristischen Personen) verschafft hatte. Er prüft den größten Theil — soweit eben das Material dazu geeignet war — nach einem einheitlichen Maße und bringt so eine Fülle verläßlicher historischer Daten zusammen, wie sie bisher noch nie erreicht wurde.

Als »Stimmung« (»*pitch*«) gemeinhin kann man jene Qualität der Tonempfindung bezeichnen, welche objektiv gemessen wird durch die Zahl der doppelten Schwingungen, vor- und rückwärts, die in einer Sekunde von einem Luftheilchen gemacht werden, während der Klang ans Gehör dringt. Die Stimmung eines musikalischen Klanges wird also passender Weise direkt nach der Zahl der zugehörigen Schwingungen bezeichnet. Während man auf dem Kontinente mit einzelnen d. i. halben Schwingungen rechnet, zählt Ellis nach englischer Gewohnheit nur Doppelschwingungen[2] und bezeichnet sie schlechthin als *V* (*vibrations*), die halben Schwingungen *SV*.

»Musikalische Stimmung« im eigentlichen Sinne ist die Tonhöhe oder Stimmung (*V*) irgend einer beliebigen Note, nach welcher die Tonhöhen aller anderen Noten eines Tonsystemes bestimmt werden und die daher die Stimmung des dasselbe

---

[1] Der mir vorliegende Versuch einer Übersetzung von Fr. Herzog in Wien blieb — wohl in Folge der unzureichenden Kenntniß der musikalisch-technischen Ausdrücke — in der beabsichtigten, kaum angefangenen Drucklegung stecken.

[2] Auch in Deutschland und Österreich wird in physikalischen Schriften zumeist mit Doppelschwingungen gerechnet.

hervorbringenden Instrumentes giebt. Ellis schließt sich der allgemeinen Sitte an, das eingestrichene *A* (a_1) als Normalton anzusehen, obwohl Klaviere und Orgeln häufig nach dem zweigestrichenen *C* (c_2) gestimmt werden.

Um eine vollkommene Harmonie zu erzielen, sollten nun die Quinten und großen Terzen keine Schwebungen oder Unebenheiten hervorbringen. Aber ohne viel mehr als 12 Töne innerhalb der Oktav könnte diese Wirkung nicht erzielt werden und gerade 12 Töne sind die gebräuchlichste Zahl auf den gewöhnlichen Tasteninstrumenten. In Folge dessen wurden mehrfache Versuche gemacht, um eine entsprechende befriedigende Stimmung zu erzielen. Diese Einführungen nennt man Temperaturen (vom italienischen *temperare* = stimmen).

In der Geschichte der musikalischen Stimmung muß man folgende Stimmungssysteme unterscheiden und als gültig anerkennen:

1. Die natürliche Intonation, in der alle Quinten und Terzen rein sind. Diese kommt nur bei unbegleitetem Gesange vor und wird von Theoretikern gebraucht; sie stammt von dem Astronomen Ptolemaeus, welcher 166 n. Chr. lebte.

2. Die pythagoreische Temperatur, bei welcher nur die Quinten der Reihe nach *es, b, f, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis* rein sind, während die großen Terzen *esg, bd, fa, ce, gh, dfis, acis, e gis* um ein Komma ($^1/_{80}$ der Schwingungszahl) zu hoch sind. Diese Temperatur wird beim Stimmen der Geige gebraucht.

3. Die mitteltönige Temperatur (*meantone temperament*), in der alle soeben angeführten großen Terzen rein, aber die genannten Quinten ein Viertheil eines Kommas ($^1/_{322}$ der Schwingungszahl) zu tief sind. Diese Temperatur wurde früher bei allen Orgeln angewendet. Heute noch werden die Orgeln in Spanien so gestimmt. In England wurden bis 1844 alle Harpsichorde und Pianos in derselben gestimmt. Bis 1854 war sie daselbst die allgemein übliche Orgelstimmung und noch jetzt sind einige wenige Orgeln daselbst so gestimmt. So lange der Spieler nicht mehr als 2 Erniedrigungen oder 3 Erhöhungen anwendet, entspricht die Stimmung den Anforderungen. Aber sobald ein drittes B oder ein viertes Kreuz gebraucht wird, so mußte man dieselben mittelst Substitution spielen, und so entstanden störende Geräusche, der »Wolf« genannt. Diese mitteltönige Temperatur war eben nur eine der vielen ungleichschwebenden Temperaturen (sie wurde auch so bezeichnet), wie sie vor und auch nach 1577, dem Jahre, da Salinas die mitteltönige Temperatur fixirte und perficirte, gebräuchlich waren und deren es sehr viele und mannigfaltig abwechselnde gab.[1] Im Großen und Ganzen waren sie aber nur unbedeutende Varianten des mitteltönigen Stimmungssystems. Es war daher eine Erlösung aus dem Dilemma, als man auf die folgende Temperatur kam.

4. Die gleichschwebende Temperatur (*equal temperament*), in der alle Quinten ohne Ausnahme um $^1/_{11}$ eines Kommas ($^1/_{885}$ der Schwingungszahl) zu tief und alle großen Terzen ohne Ausnahme um $^7/_{11}$ eines Kommas ($^1/_{126}$ der Schwingungszahl) zu hoch sind. Der Intention nach wird sie jetzt immer und überall angewendet. Sie soll zuerst von Aristoxenos vorgeschlagen worden, aber bereits jahrhundertelang früher in China in Gebrauch gewesen sein.[2] Mersenne giebt als Erster die richtigen Verhältnisse derselben an (Harm. univ: lib 2., prop. XI, S. 132);

[1] So war z. B. das alte Klavichord in einer halbmitteltönigen Temperatur, bei der die natürlichen Töne *c d e f g a h* in mitteltöniger Stimmung, während die chromatischen Zwischentöne in Intervallen von je einem halben Mittelton eingeschoben waren. Also die meisten Tonarten ähnelten der gleichschwebenden Temperatur.

[2] Siehe über denselben Gegenstand das Referat von Prof. Stumpf über Ellis' »*The musical scales of various nations*« in dieser Zeitschrift, Bd. II, S. 511 ff.

in den »*Genres de la Musique*« fügt er bei, daß »die gleichschwebende Temperatur die gebräuchlichste und bequemste sei und daß alle Praktiker gestehen, daß die Theilung der Oktave in 12 Halbtöne die annehmbarste sei, um Instrumente zu spielen«. Mersenne giebt auch die mitteltönige Temperatur und deducirt alle seine Systeme von den Verhältnissen der natürlichen Intonation, wie sie Salinas auseinandersetzt. Werckmeister (»Orgelprobe« 2. Ausg. 1698) empfahl gleichschwebende Temperatur und Schnitger machte 1688 den Versuch, sie in Norddeutschland einzuführen. Obwohl sie von J. S. Bach und E. Bach empfohlen wurde, konnte sie sich doch lange nicht einleben; sie wurde immer wieder angefeindet, so von Robert Smith (»harmonies« 2. Aug. 1759) und Dom Bedos 1766. Man kann sagen, daß erst seit etwas mehr als einem halben Jahrhundert die gleichschwebende Temperatur allgemein eingeführt, die alleinherrschende ist.[1]

Ellis giebt einige Methoden an zur Umrechnung der Schwingungszahlen von *A* zu *C* in den verschiedenen Temperaturen oder umgekehrt. Auch für die anderen Töne irgend eines Temperatursystemes giebt er die Art an, wie bei der Berechnung vorgegangen werden kann. Um z. B. *C* nach *A* zu berechnen: in natürlicher Intonation, vermehrt man die *V* von *A* um $^1/_5$, so giebt *A* 440 vermehrt um 88 das Natürliche *C* (*NC*) 528. In mitteltöniger Temperatur (mit »*M*« bezeichnet) muß man zuerst das *NC* suchen, dann subtrahire man 3 auf 1000 und 1 auf 10,000 bis auf zwei Decimalstellen und halte schließlich eine zurück. So findet man von *A* 440 *NC* 528 und subtrahire 1·58 oder 3 auf 1000 und auch 0·05 d. i. 1 auf 10,000, im Ganzen also 1·63, woraus sich ergiebt 526·37, daher *MC* 562·4. *A* 418 giebt so umgerechnet *M C* 500. In gleichschwebender Temperatur finde man zuerst *NC* und dann subtrahire man 1 auf 111. Für *A* 440 ergiebt sich *N C* 528, welches durch 111 getheilt, 4·76 giebt. Dieses abgezogen ergiebt 523·24, daher das gleichschwebende *E* (*Gl E*) 523·3 ist.

Umgekehrt um *A* von *C* zu finden:

In natürlicher Intonation subtrahire man $^1/_6$ von *C* 528, ist 88, dieses subtrahirt giebt *NA* 440. In mitteltöniger Temperatur suche man zuerst *NA* und vermehre das Resultat um 3 auf 1000 und 1 auf 10,000, so $^1/_6$ von *C* 528 ist 87·73, das subtrahirt giebt 438·67 und dazu addirt 1·31 oder auf 1000, und 0·4 oder 1 auf 10,000 giebt 440·02, daher das *M C* 440. In gleichschwebender Temperatur suche man wieder *NA* und addire hierzu 1 auf 110. So von *C* 523·24 ist *NA*

[1] Ellis gab in seiner Übersetzung von Helmholtz' »Tonempfindungen« 1. Ausgabe. S. 785, 2. Ausgabe 1885. S. 489 eine Regel an, wie man genau gleichschwebend stimmen kann, und führte sie zu praktischer Verwerthung in »Musical Times« 1879, 1. Oktober S. 520 und 521 aus. In Kürze zusammengefaßt lautet sie: Man stimme die Grundtöne der eingestrichenen Oktave einer Orgel oder eines Harmoniums in folgender Ordnung: *c g d a e h fis cis gis dis ais eis*. Die Quinten mache man zu eng und die Quarten zu weit, so daß die aufwärts gestimmten Quinten *cg*, *da*, *eh*, *cis gis*, *dis ais* zweimal und die abwärts gestimmten Quarten *gd*, *ae*, *h fis*, *fis cis*, *gis dis*, *ais eis* dreimal in zwei Sekunden schweben. Die Quarte *c f* wird gar nicht gestimmt. Die Tonhöhe sei welche immer. Die Schwebungen dauern kaum lang genug, um sich am Klavier zur Geltung zu bringen, weshalb es Ellis nach einem Harmonium gestimmt wissen wollte. Ellis scheint nur vergessen zu haben, daß nicht immer jeder Stimmer ein Harmonium zur Hand hat. In England werden Klaviere nach der Oktave von *f* zu f_1 gestimmt, innerhalb welcher die Schwebungen nach einer in der 2. Ausgabe der Ellis'schen Übersetzung von Helmholtz' »Tonempfindungen« S. 489 aufgestellten Tabelle gezählt werden können. Ellis hat also selbst die Unzulänglichkeit seines Rathes eingesehen.

436 · 03 und den 110. Theil oder 3 · 97 hinzu addirt, giebt *Gl A* 400. Eine Skala in natürlicher Intonation kann berechnet werden, indem man für die großen Ganztöne *c d*, *f g*, *a h* je den achten Theil hinzuzählt, für die kleinen Ganztöne *d e*, *g a* je den neunten Theil und für die diatonischen Halbtöne *e f*, *h c* je $^1/_{15}$.

Eine pythagoreische Skala kann berechnet werden aus einer Reihe aufsteigender Quinten, indem man für jede Quinte die Hälfte hinzufügt und dort wo es nothwendig ist, in der Oktave zu bleiben, durch 2 dividirt; oder auch aus einer Reihe absteigender Quinten, indem man für jede Quinte einen Drittheil subtrahirt und dort, wo man für die Oktave zurückrechnen muß, das Resultat verdoppelt. Man kann auf einer beliebigen Stufe anfangen, gehe aufwärts bis *Gis* und abwärts bis *Es*.

Eine mitteltönige Skala kann gebildet werden, indem man wie bei der pythagoreischen Skala die reinen Qinten nimmt und um 31 auf 10,000 jede aufsteigende Quinte vermindert, und jede absteigende vermehrt. So findet man die reine Quinte von *C* 256, indem man die Hälfte hinzuzählt, also 128 und das giebt *N G* 384. Nimmt man 3 auf 1000, 1 auf 10,000, so hat man 1 · 19, das subtrahirt giebt *M G* 382 · 81; und die reine untere Quart von *C* 256 findet man, indem man $^1/_3$ abzieht oder 85 · 33, das giebt *N F* 170 · 67, verdoppelt 341 · 34. Hierauf nimmt man 3 auf 1000 und 1 auf 10,000, giebt 106; dies addirt giebt *M F* 342 · 40. Man kann beginnen wo immer und gehe aufwärts zu *Gis* und abwärts zu *Es*, berechne zwei Decimalstellen und behalte eine.

Eine Skala in gleichschwebender Temperatur kann gebildet werden, indem man zuerst eine Reihe gleichschwebender Ganztöne berechnet vermittelst fortwährender Addirung von 12$^1/_4$ Procent, Beweis dessen, daß der sechste so gefundene Ton selten mehr ist als der doppelte erste. Dann werden die Halbtöne berechnet, indem man 6 Procent zu jedem Ton hinzuzählt und dann 1 auf 2000 subtrahirt. Das Resultat dürfte nirgends um $^1/_{10}$ einer Schwingung unrichtig sein.

Daß alle hier angegebenen Berechnungen nur Approximativgrößen ergeben, ist klar; sie sind aber durchaus entsprechend. Für Solche, die mit Logarithmen umgehen können, dürfte die folgende Berechnung noch entsprechender sein:

Tabelle der Logarithmen temperirter Töne.

Ton	Natürlich	Mitteltönig	Gleich-schwebend	Pythagoreisch
C	0·	·0	·0	·0
Cis	—	·01908	·02509	·02852
D	·05115	·04846	·05017	·05115
Es	—	·07783	·07526	·07379
E	·09691	·09691	·10034	·10231
F	·12494	·12629	·12543	·12494
Fis	—	·14537	·15051	·15346
G	·17609	·17474	·17560	·17609
Gis	—	·19382	·20069	·20461
A	·22185	·22320	·22577	·22724
B	—	·25258	·25086	·24988
H	·27300	·27165	·27594	·27840
C-Oktav	·30103	·30103	·30103	·30103

Den anbei angegebenen Logarithmen füge man den Logarithmus der *V* von *C* bei und das Resultat ergiebt die Logarithmen aller korrespondirenden Töne. Wenn die *V* von irgend einem Ton gegeben ist, etwa von *E*, so subtrahire man den diesem Ton in der Tabelle gegenüberstehenden Logarithmus vom Logarithmus der *V* des

gegebenen Tones. Das Resultat ist der Logarithmus der korrespondirenden *V* von *C*, nach welchem man so vorgeht wie vorher. Man suche den Logarithmen entsprechende Zahlen bis zu einer Decimalstelle.

Vermittelst einer einfachen Regeldetri kann man auch *C* von *A* und umgekehrt berechnen. In gleichschwebender Temperatur korrespondirt *A* 444, C 528 und umgekehrt. In mitteltöniger Temperatur korrespondirt *A* 418 *C* 500 und umgekehrt, daher korrespondiren für eine vollkommene kleine Terz zwischen *A* und *C*, *A* 440 und *C* 528 und umgekehrt.

Wie früher im Anhang zu der Übersetzung des Helmholtz'schen Werkes und später in seiner Untersuchung über die Skalen verschiedener Völker, so wendet Ellis auch hier zur Messung relativer Tonhöhen gleichschwebende Halbtöne, in Hundertstel (*cents*) getheilt, an.[1] Zu jeder Schwingungszahl setzt Ellis ihre Verhältnißzahl zu *A* 370 bei, ein *A*, welches er als Nullpunkt, als ideell tiefstes *A* (a_1) ansieht. So bedeutet *A* 455 · 3, *S* 3 · 59, daß dieses *A* um 3 · 59 gleichschwebende Halbtöne höher als *A* 370 ist. Dies gewährt eine leichte Differenzberechnung aller angegebenen Schwingungszahlen. So wird z. B. der Unterschied der Erard'schen Konzertstimmung *A* 455 · 3, *S* 3 · 59 und der Händel'schen Konzertstimmung *A* 422 · 5, *S* 2 · 30 gefunden, *S* 1 · 29 also 1 und $^{29}/_{100}$ Halbton.[2]

---

[1] S. die Charakterisirung dieses Verfahrens in Stumpf's Kritik, Vierteljahrsschrift II, 512, Anmerkung 1.

[2] Um die Hundertstel in irgend einem Intervall zu berechnen, giebt Ellis verschiedene Verfahren an. 1) Für kleinere Intervalle als ein gleichschwebender Halbton, d. i. also wenn die größere *V* nicht mehr als 6 Procent größer ist als die kleinere *V*; da dividire man die 100 malige Differenz der *V* durch 6 Procent (vermindert um 1 per 2000) von der kleinen *V* bis zu der nächsten ganzen Zahl. So, um den Zwischenraum zwischen *A* 422 · 5 und *A* 440 zu finden: die 100 malige Differenz ist 1750, 6 Procent von 422 · 5 ist 25 · 3 und dieses weniger 0 · 2 (oder 1 per 2000 in 422 · 5) ist 25 · 1; dann 1750 durch 25 · 1 dividirt, giebt 70 Hundertstel.

2) Wenn das Intervall größer ist, als ein gleichschwebender Halbton, kann man fortgesetzt gleichschwebende Töne und Halbtöne bilden oberhalb des tiefsten, indem man $12^1/_4$ Procent für einen Ton und 6 Procent (weniger 1 per 2000) für einen Halbton hinzufügt, bis man eine *V* erhält, die kleiner ist als ein gleichschwebender Halbton der größeren Zahl. Dann ergeben sich die Hundertstel in diesem kleineren Zwischenraum nach der letzten Regel und man addire 100 für jeden gleichschwebenden Halbton, der der tieferen *V* hinzugefügt ist. So, für *A* 422 · 5 und *A* 455 · 3 bildet man einen gleichschwebenden Halbton über 422 · 5, indem man 25 · 1 zuzählt (oder 6 Procent giebt 25 · 3, weniger 1 per 2000 d. i. 0 · 2) giebt 447 · 6. Dann findet man, im Intervall *V* 447 · 6 zu *V* 455 · 3 die Hundertstel wie im letzten Fall 29, und man hat für den ganzen Zwischenraum 129 Cents.

3) Für Intervalle, kleiner als eine natürliche große Terz — d. i. wenn die 8 malige größere *V* nicht größer ist als die 10 malige kleinere *V* — multiplicire man 3477 mit der Differenz der beiden *V* und dividire dies durch deren Summe. Wenn der Quotient zwischen 150 und 300 liegt, subtrahire man 1 vom Quotienten. Das Resultat ist genau. So beim letzten Beispiel, 3477 multiplicirt mit der Differenz 32 · 8 giebt 114045 · 6 und dies dividirt durch die Summe 877 · 8 giebt 129 Cents, wie oben. Es ist klar, daß dies Verfahren bei jedem beliebigen Intervall angewendet werden kann, indem man es kontinuirlich um eine natürliche große Terz reducirt, bis es kleiner ist als eine große Terz. Das geschieht so, indem man kontinuirlich die 10 mal kleinere *V* von der 8 mal größeren *V* abzieht und $386^1/_3$ Hundertstel zu dem Resultate hinzuzählt für jede solche Reduktion. Wenn das

In Anlehnung an die Bezeichnungen der Orgelmacher bedient sich Ellis der Längenübertragungen auf die Töne der einzelnen Oktaven. Es ist dies eine rein konventionelle Bezeichnung, denn diese Namen zeigen weder die genaue Länge der Pfeifen noch die exakte Höhe der Töne an; vielleicht hätte Ellis besser gethan, anstatt derselben die musikalisch geläufigere Bezeichnung der Kontra-, großen, kleinen, ein- u. s. w. gestrichenen Oktaven anzuwenden. Das 32 Fuß *C* (Sub Kontra *C*), 16 Fuß *C* (Kontra *C*), 8 *C* (große), 4 *C* (kleine), 2 *C* (eingestrichene), 1 *C* (zweigestrichene), $^1/_2$ *C* (dreigestrichene), $^1/_4$ *C* (viergestrichene) u. s. w. könnten wohl am passendsten allgemein so bezeichnet werden: C_2 C_1 C c c_1 c_2 c_3 c_4 etc.

Das menschlische Tonhöhengedächtniß ist im Allgemeinen schwach und mit wenigen Ausnahmen sehr kurz. Schon beim Herabsteigen um eine Oktave fallen die meisten Sänger in der Stimmung. Daher war es von altersher nothwendig, Mittel zur Fixirung der Tonhöhen zu haben. Die ältesten Erfindungen solcher Art sind die metallische, cylindrische, offene weiche Orgelpfeife und die gedackte Stimmpfeife.[1] In späteren Zeiten wurden die Stimmgabel und durchschlagende Metallzungen gebraucht. Im Orchester dient häufig die Oboe, eine Rohrpfeife, diesem Zwecke.

Die Stimmgabel wurde von John Shore, königlich englischem Trompeter, 1711 erfunden.[2] Anfangs sehr roh gearbeitet, vervollkommnete sie sich allmählich und ist wohl das verläßlichste Stimmungsinstrument. Alle Instrumente, also auch die Stimmgabel, variiren in der Stimmung mit der Lufttemperatur.

Die Stimmpfeife wechselt beiläufig um eine Schwingung zu je 1000 Vibrationen bei je einem Grad Fahrenheit, steigt bei Hitze und fällt bei Kälte. Das ist schon ein sehr bedeutender Wechsel (der Unterschied der Stimmung im Winter und Sommer beträgt gewöhnlich einen Halbton); und es müssen daher alle Orgelstimmungen reducirt werden auf eine Normaltemperatur, für die Ellis 59° *F* = 15° *C* = 12° *R* festsetzte.[3] Die Stimmgabeln alterniren nur um 1 Schwingung zu

---

Interall eine Oktav überschreitet, dividire man die größere *V* kontinuirlich durch 2, bis sie kleiner ist als die doppelte kleine *V* und dann gehe man so vor wie oben und zähle für jede Division durch 2 zum Resultat 1200 hinzu.

4) Die weitaus entsprechendste Methode der Berechnung ist die logarithmische. Man multiplicire die Differenz der Logarithmen der beiden *V* mit 4000 (dies wird genügend sein, bei Intervallen kleiner als ein' Halbton), korrigire indem man 1 auf 300 und 1 auf 1000 vom früheren Produkt subtrahirt. Das Resultat wird korrekt sein bis auf $^1/_{10}$ eines Cents. So ist log 455 · 3 = 2 · 65830, log 422 · 5 = 2 · 62583, Differenz = .03247, was mit 4000 multiplicirt, 129 · 88 giebt. Man subtrahire 1 auf 300 oder 43 und 1 auf 10 000 oder 0 · 1 (Summa 044) und das Resultat ist 129 · 44 Cents oder annäherungsweise 129. Wenn viele Fälle zu berechnen sind, so ist es gerathen, eine kleine Tabelle der Vielfachen von 39 · 86 314 zu bilden und auf diese Art den Unterschied der Logarithmen mit dieser Zahl zu multipliciren. Ellis wendet diese Methode an; auf S. 450 der 2. Ausgabe seiner Übersetzung von Helmholtz' »Tonempfindungen« giebt er eine andere Tabelle.

[1] Von Manchen wird behauptet, daß diese Rolle bei dem altjüdischen Gottesdienste den Saiteninstrumenten und bei dem antiken Sänger der klassischen Zeit der Flöte zufiel.

[2] Shore war 1714 Sergeanttrompeter beim Einzug Georgs I. und 1715 Lautenspieler in der königl. Kapelle, starb 1753.

[3] Wenn die *V* einer Orgelpfeife bei irgend einer Temperatur bekannt ist, kann die *V* irgend einer anderen Temperatur mit entsprechender Genauigkeit gefunden

je 21,000 bei je einem Grad Fahrenheit, fallen bei steigender Wärme und steigen bei fallender Temperatur (also gerade umgekehrt wie die Stimmpfeifen). Dieser minutiöse Wechsel kann gewöhnlich außer Acht gelassen werden.[1] Rathsam erscheint es immerhin, auch die Stimmgabeln auf ein und dieselbe Normaltemperatur zu reduciren. Die Stimmgabel wird, wenn sorgfältig aufbewahrt, eine Anzahl Jahre ihre ursprüngliche Tonhöhe behalten, da sich durch eine genaue Prüfung ergeben hat, daß etliche Gabeln nicht um $1/_{10}$ einer Schwingung von 1837 bis 1880 gewechselt haben. Die Schwierigkeiten, zwei Gabeln mathematisch genau auf eine Tonhöhe zu bringen, sind sehr groß; man findet daher selten vollkommen übereinstimmende Gabeln. Zwei Ursachen bleibenden Nachtheiles sind das Winden oder Drehen der Zinken und das Rosten. Um sie gegen Rost zu schützen, muß man sich auch hüten, mit den Fingern über die Zinken zu streichen, wie Musiker gewöhnlich thun; man spreche nicht über die Gabeln hinweg, schütze sie vor Feuchtigkeit (die großen Gabeln auf Resonanzböden in Gemslederüberzügen, die Kleineren in Futteralen) und öle sie bei Gelegenheit mit einer dünnen Schicht von Büchsenschloßöl. Wenn sich Rost bildet, wende man nicht Sandpapier an, sondern verhindere nur mittelst Bestreichens von Öl die weitere Ausbreitung des Rostes. Ellis hat mehrere Versuche mit Anrostung von Gabeln gemacht. Die Ergebnisse waren, daß wenig Rost unmerklich ist und daß starker Rost die Herabstimmung um nicht mehr als 4 Schwingungen bei 1000 bewirke. Am Ende der Zinken ist der Rost weniger nachtheilig für die Stimmung als am Stiel.

Bei den Orgelpfeifen ist noch zu bemerken, daß neben der Temperatur noch andere Umstände von Einfluß und Bedeutung für die Stimmung sind. Vorerst die Länge der Pfeife, gemessen von dem Punkte, wo sie angelöthet ist bis zu dem offenen Ende; ferner der innere Durchmesser der Pfeife. Ellis giebt die Berechnung der von Cavaillé-Coll (*Comptes rendus*, 1860, S. 176) aufgestellten Regel in englischen Zollen: die *V* der Pfeife annähernd 20080 genommen, dividirt durch die Summe der dreifachen Länge und des fünffachen Durchmessers, so bekommt man in der Zweifußoktav beim Resultat selten den Fehler eines Kommas ($1/_{80}$). Wenn man die *V* einer ähnlichen Pfeife findet und sie mit der Summe der dreifachen Länge und des fünffachen Durchmessers (in Zoll ausgedrückt) multiplicirt und dieses Produkt anstatt 20080 gebraucht, so ergiebt sich die Stimmung einer

werden, indem man die erstere *V* um 4 Procent vermehrt, durch 1000 dividirt bis auf 2 Decimalstellen, das Resultat mit der Anzahl von Graden (Fahrenheit), um welche die beobachtete Temperatur von der verlangten differenzirt, multiplicirt und endlich addirt oder subtrahirt, je nachdem man sie zu einer höheren oder geringeren Temperatur führen will. Was giebt z. B. *A* 528 bei 59° *F* bei 73° *F*? Zu 528 hinzugezählt 4 Procent oder 21 · 12 giebt 549 · 12, durch 1000 bis auf 2 Decimalen dividirt, giebt 0 · 55, multiplicirt mit 14 (der Differenz von 73° und 59°) giebt 7 · 70 und da die verlangte Temperatur höher ist, muß man diese Zahl zu 528 addiren, was *A* 535 · 7 bei 73° *F* ergiebt. Da der Wind oft eine niedrigere Temperatur hat, als die Luft um die Orgel herum, und da die Expansion der Luft die Temperatur bewirkt, so ist diese Berechnung nicht immer vollkommen genau, aber Ellis fand sie entsprechend für den vorliegenden Zweck. Ellis räth, eine Orgelpfeife, sobald man sie berührt oder mit dem Athem des Mundes angeblasen hat, eine Zeitlang auskühlen zu lassen, bevor man deren Tonhöhe bestimmt.

[1] Will man genaue Experimente machen, dann ist es rathsam, die Stimmgabel nicht mit der bloßen Hand zu berühren, sondern Papier oder Holz dazwischen zu nehmen; sie in der Tasche zu tragen oder häufig anzuschlagen beeinflußt auch die Stimmung.

anderen Pfeife derselben Art, die aber um Weniges in Länge und Durchmesser sich unterscheidet, indem man dieses Produkt durch die Summe der dreimaligen neuen Länge und des fünffachen neuen Durchmessers, beides in Zollen, dividirt.[1]

Endlich muß auch die Stärke des gebrauchten Windes in Betracht gezogen werden. Die besprochene Regel setzt voraus, daß der Druck stark genug sei, um eine ungefähr $3^1/_4$ Zoll hohe Wassersäule tragen zu können. Nach Experimenten von Cavaillé-Coll wächst die V ungefähr um 1 in 300, wenn der Druck variirt zwischen $2^3/_4$ und $3^1/_4$ Zoll, aber bei Schwankungen zwischen $3^1/_4$ und 4 Zoll wächst die V nur um beiläufig 1 in 440. Die ganze Zunahme des Druckes von $2^3/_4$ zu 4 Zoll vermehrt die V um ungefähr 1 in 180. Daher kann die Tonhöhe von A in Folge dieses Umstandes allein schon variiren von $V\,1$ zu $V\,2^1/_2$.

Auch die Windmasse, welche durch die Größe der Windspalte und die Öffnung am Fuß regulirt wird, ist eine Quelle von Schwankungen in der Schwingungsanzahl. Die Form, besonders aber die Beschattung (*shading*) des Mundstückes, also das äußerste Ende der Röhre, haben großen Einfluß auf die Stimmung. Daher wird eine Pfeife, die von der Orgel, wo sie von den anliegenden Pfeifen überschattet war, weggenommen wird, oft höher sein. Auch das Reinigen der Orgel erhöht die Stimmung derselben. Auch nur das Hin- und Zurückstellen einer Pfeife verändert oft die Stimmung; drückt man die Ränder des offenen Endes ein, wird sie ein wenig tiefer, drückt man sie nach außen, ein wenig höher, wie man es beim »Stimmkegel« (*tuning cone*) thut. Bedeutende Veränderungen der Pfeife bringen es also mit sich, daß sie verkürzt oder verlängert werden muß. Man kann sagen, daß jede Orgel in ihren verschiedenen Theilen verschiedene Stimmungen hat. Historische Orgelstimmungen festzustellen ist daher mit großen Schwierigkeiten verbunden; aber der äußerste Irrthum wird selten 1 Procent übersteigen. Ellis wählte zur Bestimmung immer a_1 oder c_2 des offenen metallenen Principals, womöglich auf der großen Orgel.

Noch sind zwei Instrumente zu erwähnen, die ebenfalls zur Bestimmung der Tonhöhen gedient haben. Ellis standen zwei sehr seltene, 100 und 150 Jahr alte Stimmpfeifen zur Verfügung. Diese unterliegen allen Irrthümern an Orgelpfeifen und da sie zudem noch mit dem warmen Athem unter sehr verschiedenem Druck angeblasen werden, sind sie nicht ganz zuverlässig. Der Umstand aber, daß man sie leicht mit sich tragen kann, und sie durch Ein- und Ausschieben eines Versatzstückes (*piston*) ein oder zwei Oktaven gaben, machte sie früher Sängern, welche sonst kein Instrument zur Begleitung hatten, fast unentbehrlich. Die von Flöten, Klarinetten und Oboen hergeleitete Stimmung ist ebenso unverläßlich. Auch die in kleine Cylinder gestellten durchschlagenden Metallzungen leiden an derselben

[1] Diese Regel, die bei anders gearteten als ursprünglich beabsichtigten Orgelpfeifen angewendet wird, um aus der Stimmung der vorliegenden Pfeifen die der zu berechnenden zu bestimmen, fordert für verschlossene und viereckige Pfeifen eine kleine Abänderung. In viereckigen Pfeifen geht die Tiefe vom Munde bis zur Rückwand, nach dem inneren Maße. Die vollständige Regel ist: Winddruck ungefähr $3^1/_4$ Zoll oder 8 Centimeter. Man dividire 20080, wenn die Maße in Zoll, und 510000, wenn dieselben in Millimetern, durch 1) die dreifache Länge addirt zu dem fünffachen Durchmesser für cylindrisch offene Pfeiffen, 2) die sechsmalige Länge addirt zum zehnfachen Durchmesser für cylindrisch gedackte Pfeifen, 3) die dreifache Länge addirt zur sechsfachen Tiefe in viereckigen offenen Pfeifen, 4) die sechsfache Länge addirt zur zwölffachen Tiefe für viereckige gedackte Pfeifen.

Diese Regel genügt, um Orgelpfeifen in annähernder Länge zu schneiden und zu durchbohren.

Ungenauigkeit, während sie für den Gebrauch noch bequemer sind. Die Metallzunge selbst neigt zu Schwankungen und zudem hängt die Tonhöhe sehr von der Windstärke ab.

Vorausgesetzt es liege eine Anzahl Stimmgabeln vor, welche in Einklang gebracht sind mit den verschiedenen *A's* all der zu bestimmenden Tonhöhen von Orgeln und anderen Instrumenten, so müssen, da das Ohr zur genauen Bestimmung nicht genügt, Methoden zur genauen Bestimmung der Tonhöhen benutzt werden. Es giebt ausgearbeitete Erfindungen zu diesem Zweck; aber nur Eine erschien Ellis leicht anzuwenden: es ist der von J. H. Scheibler (1777—1837) erfundene »Stimmgabel-Tonmesser«.[1] Die mittelst desselben gewonnenen Bestimmungen differiren kaum um $^1/_{10}$ einer Schwingung von den mittelst anderer komplicirter Apparate gefundenen. Die von Mersenne (1648) benutzte Saitenbestimmung erweist sich als unverläßlich. Euler und Bernouilli arbeiteten das Problem mathematisch aus und es wurde wiederholt angewendet, so von Euler selbst, dann von Rob. Smith, Marpurg, Fischer und de Prony, verhältnißmäßig am erfolgreichsten von J. H. Griesbach (1860)[2] und besonders von Delezenne von Lille.[3] Immer aber sind die Schwierigkeiten den Einklang festzustellen, die Längen zu messen, das Gewicht zu finden und Einheitlichkeit in der Saite zu erhalten sowie die Verlegenheiten, die durch die Dicke der Saite entstehen, noch solche, daß man diese Methode besser mit einer anderen vertauscht.

Ellis führt noch die anderen Methoden an: die Sirene des Baron Cagnard de la Tour (verbessert durch einen Zählapparat Cavaillé-Coll's), die optische Methode von Prof. Herbert McLeod und Lieut. Clarke,[4] die elektrographische Methode von Prof. A. Mayer,[5] sowie diejenige mittelst musikalischer Schwebungen;[6] er selbst wendete sie aber nicht an, theils wegen Ungenauigkeit, theils wegen Kostspieligkeit, theils wegen allzugroßer Schwierigkeit der Behandlung, benutzte aber die mittelst

[1] Joh. H. Scheibler »Der physikalische und musikalische Tonmesser« Essen, Bädeker 1834. Die von König in »Untersuchungen über die Schwingungen einer Normalstimmgabel« (Annalen der Physik und Chemie 1880, Neue Folge, Bd. 9, S. 417) Leipzig, Wiedemann verificirte Methode stimmt im Gesammtergebniß mit Ellis überein; die Abweichungen erscheinen für den vorliegenden Zweck unwesentlich.

[2] *Journal of the Society of Arts*, 6. April 1860, S. 353.

[3] Delezenne bewies vorerst, daß nur der feinste Draht, welcher die Anspannung ertragen konnte, befriedigende Resultate geben kann. 700 Millimeter eines solchen Drahtes spannte er auf ein Violoncellgerüst, stimmte es zu Marloyé's Gabel *V* 128 und theilte dann mittelst eines beweglichen Steges die Länge ab, welche den Einklang mit einer gegebenen Stimmgabel gab. Nachdem er diese Länge in Millimeter gemessen, dividirte er, um *V* zu finden, $128 \times 700 = 89600$ durch diese Länge. Für Orgelpfeifen stimmte er zuerst eine Gabel mit Schiebern im Einklang mit der Pfeife und maß dann die so gestimmte Gabel mit seinem Tonmesser. Für diejenigen, die Euler's Formel benützen, schätzt D. den Fehler auf ein Komma oder *V* 1 in *V* 80 oder 125 in *V* 1000, indem es nur an der Dicke der Saite liegt, die nothwendig ist, das Ausdehnungsgewicht zu ertragen. Bei seinen Messungen schätzt er den Fehler auf $^3/_{10}$ eines Kommas oder *V* 37 in *V* 1000.

[4] »*Proceedings of the Royal Society*« für Januar 1874 (Bd. 28, S. 291).

[5] Vom »*Stevens Institute*«, Hoboken, New-Jersey (Amerika).

[6] Sauveur 1713, Cavaillé-Coll (*Assosiation Scientifique de France*, *Bulletin heb.* Nr. 81, 16. August 1868, p. 126), Sarti, Henry Willis (Orgelbauer) 1865 bedienten sich ihrer theilweise mit Erfolg.

derselben von Anderen festgestellten Bestimmungen. Am verläßlichsten sind die optische und die elektrographische Methode; letztere aber nur für sehr große Gabeln anwendbar. Der zu den ersten Versuchen von Ellis verwendete Apparat von Appunn in Hanau zeigte sich in der Folge, insbesondere durch den Vergleich mit Königs Untersuchungen, für präcise Bestimmungen unzulänglich.

Ellis verschaffte sich Stimmgabeln, wo er sie erreichen konnte, im Original oder in Kopie, bestimmte die Tonhöhen einer großen Anzahl von Orgeln oder ließ sich nach ihnen Stimmgabeln fixiren, berechnete nach alten Orgelpfeifen den Normalton, konstruirte Pfeifen, deren Dimensionen in älteren Werken angegeben sind, und benutzte die von anderen Forschern (Scheibler, Naeke, Delezenne, Lissajous, Cagnard de la Tour, R. Smith, Fischer, Euler, Marpurg) festgestellten historischen Maße, die er zu revidiren und korrigiren bestrebt war, und erhielt so über 320 Tonhöhen, der Zeit nach von 1361 reichend bis auf unsere Tage.

Es ist evident, von welcher Bedeutung die Stimmung für den Vortrag eines Stückes ist. Die Begrenzung der menschlichen Stimme fordert vor Allem eine Rücksichtnahme auf die Intonation einer Komposition. Eine ganze Reihe von Erscheinungen zeigt die Nothwendigkeit einer annähernden Bestimmung der Tonhöhen, in denen die Meister ihre Kunstwerke erdachten. Sieht man, welche Differenzen in der Geschichte der musikalischen Stimmung auftreten, wie verschieden die Intonation nach Ort und Zeit war, welche Hülfsmittel schon die Komponisten des 16. Jahrhunders wegen der schwankenden Stimmung anwenden mußten (so die *chiavi trasportati*), um den Sängern die Ausführung zu ermöglichen, so wird man leicht die Wichtigkeit der Ellis'schen Arbeit ermessen können.

Um die Normalumfänge der einzelnen menschlichen Stimmgattungen zu ermitteln, schlug Ellis folgendes Verfahren ein, da er sich mit den gewöhnlichen Angaben nach Halbtönen nicht zufrieden gab. Er nahm vier Gabeln zu *V* 507, 522·5, 528 und 540·7, die als Normal *C* der Reihe nach entsprechen den *A* 422·5 (Händels Stimmgabel), 435·4 (französische Normalstimmung), 440 (Scheibler's) und 454·7 (gleichschwebendes *A* der hohen Londoner philharmonischen Stimmung 1874). Die erste und letzte differiren um einen diatonischen Halbton, die beiden mittleren sind beziehungsweise um etwas weniger als einen Viertelton von den äußeren unterschieden.

Den Sängern (von 7 verschiedenen Chorvereinen, im Ganzen 542 Stimmen) gab Ellis gedruckte Solmisations-Skalen in die Hand, 4 aufsteigende und 4 absteigende, ließ nach den verschiedenen Intonationen dieselben singen und vorerst die leicht erreichbare und dann die überhaupt erreichbare Note durch Durchstreichen bezeichnen. Diese Procedur wurde sowohl beim Auf- als Absteigen vorgenommen (Mittelstimmen beim Aufsteigen vorerst mit Vermeidung des Falsetts und dann mit Falsett). Besonders verläßlich waren die Bestimmungen in dem Tonic Sol-fa Chorverein, der, weil an unbegleiteten Gesang gewöhnt, besonders rein die Intervalle sang. Indem aus jeder Druckvorlage die leicht und äußerst erreichbaren Grenzen gezogen wurden, die sich innerhalb eines Vierteltones bestimmen ließen, ergab sich durch Addition der Schwingungszahlen und Division der Stimmanzahl der durchschnittliche Umfang jeder Stimmgattung in Schwingungen ausgedrückt.

Die zwei Tafeln geben die synoptische Übersicht. Die erste giebt die wichtigeren leicht erreichbaren Töne in Höhe und Tiefe einer jeden Stimmgattung. Die mit »Mittel« bezeichnete Kolonne giebt in Name und Zahl der Schwingungen die mittlere Note, die von den Stimmen der ersten Kolonne erreicht wird. Die mit »Wirklich« (*actual*) überschriebene Kolonne giebt die effektiv höchste und tiefste Note aller jener gesungenen Töne an, aus denen die »mittlere« berechnet

Mittlerer und wirklicher Umfang der menschlichen Stimme.

Anzahl der beobachteten Stimmen	Mittlere		Wirkliche		
	Leicht erreichbare tiefe Grenze				
149 Soprane	*f*	180·2	$P\,h$ / $P\,c$	bis	253·4 / 135·2
91 Altstimmen	*es*	161·3	$H\,a$ / $S\,c$	bis	211·3 / 132
107 Tenöre	*G*	98·2	$F\,E$ / $P\,D$	bis	163·3 / 76
125 Bässe	*E*	81·2	$H\,A$ / $S\,C$	bis	105·6 / 66
	Leicht erreichbare hohe Grenze				
145 Soprane	h_2	993·2	$S\,f_3$ / $S\,f_2$	bis	1408 / 704
83 Altstimmen	gis_2	835·7	$P\,d_3$ / $P\,e_2$	bis	1216·4 / 675·8
114 Tenöre	c_2	520·8	$P\,d_2$ / $H\,e_1$	bis	608·2 / 316·9
120 Bässe	fis_1	375·2	$P\,c_2$ / $F\,d_1$	bis	540·7 / 293·9
	Äußerste tiefe Grenze				
173 Soprane	*es*	161·9	$P\,g$ / $F\,c$	bis	202·8 / 130
108 Altstimmen	*d*	147·1	$S\,g$ / $S\,H$	bis	198 / 123·8
114 Tenöre	*E*	84·7	$P\,H$ / $S\,C$	bis	126·7 / 66
140 Bässe	*Cis*	71·6	$P\,F$ / $P\,A_1$	bis	90·1 / 56·3
	Äußerste hohe Grenze				
173 Soprane	cis_3	1124·4	$H\,a_3$ / $P\,g_2$	bis	1690 / 811
105 Altstimmen	b_2	951·6	$S\,g_3$ / $P\,f_2$	bis	1584 / 721
112 Tenöre	d_2	616·9	$P\,g_2$ / $S\,g_1$	bis	811 / 396
139 Bässe	b_1	482·9	$P\,c_3$ / $S\,e_1$	bis	1081·4 / 330

war. Hier bezeichnen die Buchstaben *H F S P* die Tonhöhen nach den Intonationen zu Händel's, französischen, Scheibler's und philharmonischen Stimmung — alle in natürlicher Intonation.

Die zweite Tabelle giebt die äußersten Grenzen auf die gleiche Weise; diese sind aber nicht von solcher Bedeutung und besonders die äußersten hohen Grenzen von Baß und Tenor, die das Falsett einschließen, sind für unsere Kunst mehr Kuriositäten; nicht aber für die ältere a-capella-Musik, in der das Falsett der Alti naturali ein der Bruststimme gleichwerthiger Faktor war.

Es ist selbstverständlich, daß diese Tabelle nicht für künstlerische Zwecke einen Maßstab bilden kann. Der mittlere Umfang der Stimmen ist gewöhnlich ein kleinerer und die äußersten Grenzen sind natürlich als Ausnahmstöne nicht zu verwerthen. Von dem gewöhnlichen Chorumfange bis zu dem Solostimmumfang bleibt immerhin ein weiter Spielraum. Bemerkenswerth ist, daß der Umfang der meisten Instrumente bis in unser Jahrhundert hinein sich innerhalb der in der Tabelle angegebenen äußersten Singstimmgrenzen gehalten hat. Ein Vergleich mit anderen für die Praxis bestimmten Tabellen ergiebt, daß eine annähernde Übereinstimmung besteht nur mit den Grenzen der höheren »wirklichen« Form der Tiefe und der tieferen »wirklichen« Form der Höhe, so in Sopran *h* 253·4 bis f_2 704, Alt *a* 211·3 bis e_2 675·8, Tenor *e* 163·3 bis e_1 316·9, Baß *A* 105·6 bis d_1. Aber auch dies dürfte nicht als Norm für den Umfang der einzelnen Stimmgattungen gelten; die Geschichte der Musik zeigt selbst wesentlich verschiedene Anforderungen. Im Großen und Ganzen erweiterte sich der Umfang aller Stimmen. Einzelne Stimmen, wie z. B. der Alt, mußten aber zu Gunsten der hinaufgetriebenen Höhe die Tiefe opfern; freilich hat man es in alter Zeit nicht mit Frauenaltstimmen zu thun. Zum Vergleiche stehe noch die Tabelle eines der größten Instrumentalkomponisten unseres Jahrhunderts hier, von Hector Berlioz,[1] dessen Angaben Ellis nach einer mittleren modernen Instrumentalstimmung (*A* 446·2) genau bestimmt:

	von		bis	
Erster Sopran	*c*	265·3	b_2	945·4
Zweiter Sopran	*h*	250·6	g_2	795·0
Kontra-Alt	*f*	177·1	es_2	631·0
Erster Tenor	*c*	132·6	b_1	472·7
Zweiter Tenor	*c*	132·6	g_1	397·5
Baryton oder erster Baß	*B*	118·2	f_1	354·2
Baß	*F*	88·6	es_1	315·5.

In zwei Ordnungen giebt Ellis das Material; die erste enthält numerisch aneinandergereiht von der niedrigsten bis zur höchsten Stimmung zu jeder Zahl den Stoff, das ganze Ergebniß seiner Forschungen, vom »Nullpunkt«, der ideal niedrigsten Stimmung (*A* 370) bis zur höchsten (*A* 567·3). Die zweite Tabelle giebt das Material summarisch nach Ländern geordnet. Bevor wir auf die Besprechung der historisch-kritischen Zusammenstellung eingehen, sei ein übersichtlicher Auszug[2] aus der ersten Tabelle mitgetheilt:

[1] Berlioz, Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne (op. 10).

[2] Die Kolonne *S* giebt die Anzahl der Zehntel eines gleichschwebenden Halbtones, um welche irgend eine Tonhöhe die Eingangsstimmung (den Nullpunkt) überschreitet, so daß durch Subtraktion der betreffenden Zehntel das Intervall zweier beliebiger Tonhöhen der Tabelle sich ergiebt. Die Kolonne *A* giebt die nächste ganze Zahl der Schwingungen von *A* in numerischer Ordnung vom Tiefsten zum Höchsten, im Ganzen eine Quint umfassend. Da es eines Zuwachses von 2 oder 3 Schwingungen bei diesen Tonhöhen bedarf, um ein Zehntel eines

Abriß der Geschichte der musikalischen Stimmung.

S	*A*		
0·0	370	Ideal tiefste, nicht beobachtet, sogenannter »Nullpunkt«.	I. Tiefste Kirchenstimmung.
0·2	374	Haspice Comtesse, Lille 1700 (Orgel).	
0·3	377	Schlick (tiefe Stimmung) 1511; Bédos 1766; französische *C*-Fuß-Orgeln; A. Silbermann in Straßburg 1714.	
1·0	392	Euler's Chlavichord, St. Petersburg, 1739.	II. Tiefe Kirchenstimmung.
1·1	395	Orgel des Trinity College, 1759; englische *C*-Fuß-Orgeln; römische Stimmpfeifen 1720.	
1·2	396	Versailler Kapelle 1789; französische *H*-Fuß-Orgeln; De Caus 1615.	
1·4	403	Mersenne, Spinett 1648.	III. Tiefe Kammerstimmung.
1·5	404	Römische Stimmung nach einer Gabel von 1730.	
1·6	407	Sauveur, Paris 1713.	
1·7	408	Mattheson, Hamburg 1762.	
1·7	409	Pascal Taskin, Hofstimmer Paris, 1783.	
2·0	415	Stimmgabel der römisch-kath. Kirchenorgel zu Dresden, erbaut von G. Silbermann 1722.	IV. Mittlere Stimmung während zweier Jahrhunderte. Englische *H*-Fuß-Orgeln.
2·1	418	Dieselbe Orgel von 1878; Euler's Orgeln 1781.	
2·2	420	G. Silbermann's Freiberger Orgel 1714; Torje Bosch's Orgel in der Kathedrale von Sevilla 1785; alle Kirchenorgeln in Spanien.	
2·3	422	Stein's Stimmgabel für Mozart's Klavier 1780; tiefere Resonanz der Cremoneser Geigen, 1700; alte Gabel in Lille, um 1754; Verona und Padua 1780; russische Hofkirchenkapelle 1860.	
2·3	423	Händel's Gabel 1751; Green's St. Katharinen-Orgel 1778 und Kew 1790; Dresdner Oper unter Weber 1815—21; Pariser komische Oper 1820.	
2·4	424	Praetorius' Normalkirchenstimmung (»rechte Chormaß«) 1619; Originalstimmung der philharmonischen Konzerte in England von 1813—28.	
2·5	427	Pariser große Oper 1811.	
2·5	428	Renatus Harris' Orgeln 1696; Green's Orgeln in St. Georg's Kapelle, in Schloß Windsor 1788; Pariser komische Oper 1823.	
2·6	432	Italienischer Kongreß in Mailand 1880.	V. Kompromiß-Stimmungen.
2·7	433	Sir George Smart's Gabel 1828.	
2·7	434	Pariser große Oper 1829.	
2·8	435	Französische Normalstimmung 1859; internationale Stimmtonkonferenz in Wien 1886.	
3·0	440	Scheibler's Stuttgarter Stimmung 1834; Dresden 1862; Konservatorium in Paris 1812; Pariser Oper 1829.	VI. Moderne Orchester- und alte mittlere Kirchenstimmung.
3·1	442	Vater Smith's (= Bernhard Schmidt's) tiefe Stimmung im Hampton Court Palace 1690; englische *B*-Fuß-Orgeln.	
3·1	443	Bologna, Liceo musicale 1869.	
3·2	445	Madrider Oper 1858; Neapel Theater S. Carlo 1857.	

Halbtones höher zu kommen, so zeigt sich, daß die gleichen Zehntel verschiedenen Schwingungszahlen entsprechen, sofern sich die letzteren der nächsten ganzen Zahl nähern.

S	*A*		
3·2	446	Broadwood's Mittelstimmung 1849—80; Pariser große Oper 1856; Griesbach's *A* 445·7, 1860 für die Society of Arts in London, anstatt *A* 444.	VI. Moderne Orchester- und alte mittlere Kirchenstimmung.
3·3	447	Wiener Oper 1878.	
3·4	449	Pariser große Oper 1855; Leipziger Gewandhaus-Konzerte 1869; Griesbach's *C* 534·5, 1860 für die Society of Arts in London anstatt *C* 528.	
3·5	451	Oper in Lille, 1848 und 1854; belgische Armeenormalstimmung 1879; höhere Resonanz der Cremoneser Geigen um 1700.	
3·5	452	Britische Armeestimmung 1879.	
3·5	453	Mittlere Stimmung der Londoner philharmonischen Konzerte unter Sir M. Costa 1846—54.	
3·6	455	Höchste Londoner philharm. Stimmung 1874, Konzertflügelstimmung von Broadwood, Erard, Brinsmead und Steinway (nur für den Kontinent und England) 1880.	
3·6	456	Die berühmte hohe Wiener Stimmung von 1859.	
3·7	457	Die amerikanischen Flügel Steinway's.	
3·8	458	Wien, große Franziskaner-Orgel 1640.	VII. Hohe Kirchenstimmung.
4·3	474	Tomkin's Normalstimmung 1668; B. Schmidt's hohe Stimmung der alten Kapell-Orgeln von Durham und St. James, 1683 und 1708; englische *A*-Fuß-Orgeln.	
4·5	481	St. Catherina, Hamburg 1543.	
4·6	484	Alte kleinere Orgel in der Kathedrale von Lübeck 1878.	
4·8	489	St. Jacobi, Hamburg 1688.	
5·0	494	St. Jacobi, Hamburg 1879.	VIII. Höchste Kirchenstimmung.
5·1	496	Rendsburger Orgel 1700.	
5·3	504	Schlick's hohe Stimmung 1511; Mersenne's »ton de chapelle« 1636.	
5·4	506	Halberstädter Orgel 1361.	
7·3	563	Mersenne's »ton de chambre« 1636.	IX. Äußerste Kirchen- und höchste Kammerstimmung.
7·4	567	Allgemeingebräuchliche Kirchenstimmung in Norddeutschland um 1619, (nach Ellis) irrthümlich von Praetorius »Kammerton« genannt. Vermuthlich die Stimmung der Kirchenmusik von Orlando Gibbons (1583—1625).	

In diesem Umriß sind die Zeit- und Ortgrenzen sowie das Eintheilungsprincip der Ellis'schen Geschichte der Stimmung gegeben. Sie beginnt bei jenen Skalen, welche in der Kirchenmusik des Mittelalters verwendet wurden, sei es die pythagoreische oder ptolemäische oder eine andere der zahlreichen ungleich temperirten, welche im direkten Zusammenhang mit den gegenwärtig Üblichen stehen. Ellis läßt die alten Instrumente, welche nicht mit anderen gebraucht wurden und folglich nur auf die Weise gestimmt wurden, wie gerade das Instrument die Töne am geeignetsten und besten hervorzubringen im Stande war, außer Acht.[1]

[1] Praetorius II, 14: »Vnd ist anfangs zuwißen, daß der Thon sowol in Orgeln als andern Instrumentis musicis offt sehr varijre; dann weil bey den Alten das Concertiren vnd mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musiciren nicht gebreuchlich gewesen; sind die blasende Instrumenta von den Instrumentmachern sehr vnterschiedlich eins hoch das ander niedrig intonirt vnd gemacht worden. Dann je höher ein Instrumentum in suo modo et genere als Zinken

Die Tonhöhen der Orgelpfeifen, welche, wie Praetorius sagt, wie »Schwalbennester« auf einer Säule in der Kirche aufgehängt wurden und die Töne *H c d e f g a h* c_1 d_1 e_1 f_1 oder *c d e f g a b* c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 gaben, sind uns nicht erhalten. Die älteste uns bekannte Orgelstimmung ist die von der Hauptkirche zu Halberstadt, die am 23. Februar 1361 von Nikolaus Faber vollendet und 1495 von Gregor Kleng restaurirt wurde und noch zu Praetorius' Zeiten, wenn auch unbenutzt, bestand und von ihm beschrieben wurde. Sie war vielleicht die erste Orgel mit 3 Manualen und einem Pedal. Praetorius giebt die Maße der tiefsten Pfeife H_2, von Kleng wahrscheinlich nicht geändert, nach denen Ellis ein Modell im Verhältniß eines Sechzehntheiles, also *h* construiren ließ, bei 590 *F* unter 3 Zoll Winddruckmaß und *h* 284·5 entsprechend Nat. *A* 595·8 erhielt. Das ist eine Stimmung die um beiläufig 5/4 eines Tones höher ist als die jetzige höchste Orchesterstimmung und eine kleine Terz über der mittleren modernen Stimmung. Fast derselben Zeit, vielleicht ein oder zwei Jahrhunderte später ist das c_1 einer alten verfallenen Orgel von Hospice Comtesse bei Lille, von Delezenne gemessen, entsprechend *c* 112·7 oder a_1 374·2. Diese beiden *a* sind *S* 5·22 also ein Komma mehr als eine gleichschwebende Quart von einander entfernt und es scheint fast unglaublich, daß so verschiedene Klänge jemals mit ein und derselben Note *a* bezeichnet werden konnten. Eine Erklärung könnte in Schlick's Spiegel der Orgelmacher und Organisten etc. 2. Kapitel gefunden werden: Ist das werck dem Chor gemeß vnd gerecht gestimpt sey zů dem gesang, dan wo sollichs nit bedacht wirt můssen die person offt zů hoch oder zů nieder singen. der organist woll dan durch die semitonien spiln. das doch nit eim iglichen gelegen ist. Wie aber sollich moß der pfeyffen sein soll dem gemeß vnd Chor gelegen zů singen, ist nit gantz oder eigentlich zů geben, vrsach mann singt an eim ort höher oder nydderer wann an dem andern darnach die person klein oder groß stymmen haben, yedoch so die lengst pfeiff, das Fa, vnder dem gamaut ym pedall yr corpus von oben biss vff den fuß disser leng hiebey bezeichent, sechsehn het,[1] solt meins bedunckens ein geschickt gut chor moss sein. Mecht man aber ein werck ein quint größer, so musst das cfaut in dem pedall sollich leng haben. So man aber noch ein großer werck haben wolt, mag man der ytz bestimpten meß eins ein octaff größer machen. Uff den fast großen wercken daran die größt pfeiff XX. XXIV. oder XXX. schuch leng het, alsdan an vill ortten funden werden. Wellich die alten mit großen kosten gemacht haben. ist nit woll underschiedlich zů hören was darauff gespilt wirt von wegen der größ vnd menge der pfeiffen sein. Auch die organisirten nit so frey oder geweltig yr vbung daruff zůuolbringen als off den kleinen wercken des starcke halb des winds. der großen ventill. der schern der zůig. der wellen vnd ander so sollichs beschwert als die orgelmecher vnd organisten wissen etc.[2]

Item zu einem zimlichen kleinen werck wolt ich raten die vorig bezeichnet moß. XVI. theill, das fa vnder dem gamaut. vnd zů einem größern werck die

---

Schalmeyen vnd Discant Geigen intonirt seyn, je frischer sie lauten vnd resoniren: hergegen je tieffer die Posaunen Fagotten Baßaneldi Bombardoni vnd Baßgeigen gestimbt seyn, je gravitetischer vnd prechtiger sie einherprangen. Dahero es dann einem Musico, wenn die Orgeln Positiffe, Clavicymbel vnd andere blasende Instrumenta nicht zugleich in einem vnd rechten Ton stehen, viel mühe machet.«

[1] Demnach wäre die ganze Pfeife $4\,^7/_8$ rh. Zoll $\times$ 16 = $6\,^1/_2$ rhein. Fuß oder 2040 mm lang.

[2] Neben dem Texte ist ein Strich von $4\,^7/_8$ Zoll rhein. Länge mit folgender Anmerkung: »Diesser leng sechtzehen gut chor moß f. oder C das corpus on den Fuß.« —

größt pfeiff noch einst als lang. etc. Vrsach das sich der merer theill chor gesangs endet in grambus,[1] als in primotono. Salve regina. Aue maris stella. Gaudeamus. Vita sanctorum, vnnd ander der gleichen werden dem chor gerecht vss dem gsolreut . . . .

Ellis konstruirte dementsprechend eine Orgelpfeife in der zweithöheren Oktav, nahm an, daß der Durchmesser $^1/_{13}$ der Länge sei und fand die Stimmung f_1 = *V* 301·6; demnach ist a_1 als vollkommen große Terz = *V* 377. Diese Stimmung entspricht praktisch der Delezenne'schen Berechnung von Hospice Comtesse *A* 374·2. Wenn aber, wie nach Schlick's größerer Orgelmaßangabe, $6^1/_2$ rheinische Fuß für C_1 angenommen wird, erhält man *A* 504·2, was praktisch gleichwerthig ist mit der Halberstädter Orgel *A* 505·8 und in Parallele gebracht werden kann mit der gegenwärtigen Stimmung der St. Jacobi-Orgel in Hamburg *A* 494·5 (früher *A* 489·2).

So ergaben sich nach Schlick selbst die beiden Stimmungen, hoch und tief, um eine Quart verschieden, je nach Umständen mit Rücksicht auf Sänger, Spieler und Kirchentonalität, je nach Umfang der disponiblen Singstimmen, zur bequemen Tastenbehandlung ohne viel Semitonien (chromatische Obertöne in dieser Bedeutung) und endlich um die sakrosankten Kirchentöne nicht den lästigen Ober- und Unterhalbtönen auszusetzen.

Ein anderer Faktor von großer praktischer Bedeutung war aber auch die Verschiedenheit der Fußmaße in den einzelnen Ländern und Distrikten. Wenn man sich heute gewöhnt hat die Bezeichnung 8 Fuß *C* oder 2 Fuß *C* in bloßer allgemeiner Bedeutung zu betrachten, so war dies früher anders; mit dieser Beilegung war auch genau das Maß der Pfeife gegeben. Noch Dom Bédos hält sich in seinem großen Werke über die Orgel (1766) an die stricte Bedeutung; sein 4 Fuß *C* ist wirklich eine Pfeife von 4 französischen Fuß Länge.

Eine Zusammenstellung der verschiedenen Maße giebt einen Anhalt für die Verschiedenheit der Stimmungen:

Langer alter französischer Fuß (*pied de roi*) . .	325	mm
Langer deutscher oder rheinischer Fuß	314	»
Langer österreichischer Fuß	316	»
Englischer Fuß	305	»
Alter Nürnberger Fuß	304	»
Altrömischer Fuß (Mittelalter)	295	»
Alter Augsburger Fuß	296	»
Bayerischer Fuß	292	»
Kurzer sächsischer Fuß	283	»
Kurzer Brunswicker und Frankfurter Fuß . . .	285	»
Kurzer Hamburger und dänischer Fuß	286	»
Sehr kurzer alter brabantischer Fuß von 11 Zoll	278	»
13 rheinische Zoll	340	»
13 sächsische Zoll	307	»
12 alte brabantische Zoll	303	»

Ein Unterschied von 12 Procent in der Länge zweier Pfeifen macht eine Differenz von fast einem ganzen Mittelton in der Tonhöhe. So war der kurze sächsische Fuß um einen Mittelton höher als der lange österreichische oder rheinische

[1] Der Herausgeber des Schlick'schen Werkes (Monatshefte f. Musikgeschichte I, 1869, S. 78—114) vermuthet, daß »Grambus« die Transposition des *tonus primus* um eine Quart bedeutet. Es läge vielleicht näher anzunehmen, daß grambus eine Tonfigur in einer Lage sei, die höher ist als die gewöhnliche Finalklausel.

Fuß. So korrespondiren 6 Procente einem gleichschwebenden Halbton, 3 Procent einem gleichschwebenden Viertelton, $5^3/_4$ einem Halb-Mittelton, $4^1/_2$ Procent einem kleinen, 4 Procent einem großen Mittel-Halbton. So ist der englische Fuß fast um einen großen Halbton höher als der französische Fuß, der rheinische um fast einen kleinen Halbton höher als der französische, und der englische um ungefähr einen gleichschwebenden Viertelton höher als der rheinische. Welche Varianten waren in Deutschland allein!

Am verbreitetsten war nach Dom Bédos, der größten noch jetzt unerreichten Autorität auf dem Gebiete der Geschichte der Orgel, die tiefe Stimmung in Frankreich; ja die Kapellstimmung scheint fast konstant dem französischen Maße[1] entsprochen zu haben, das um $2^1/_2$ gleichschwebende Halbtöne tiefer ist als die gegenwärtige Pariser Normalstimmung. Das englische Maß ist um einen Halbton höher als die französische, und die einzige von Ellis gefundene dementsprechende Orgel ist die von Trinity College 1759 *A* 395·2 (fast um $^3/_4$ eines gleichschwebenden Halbtones höher als Dom Bédos' *A* 376·6).[2] In Deutschland giebt es wenige so tiefe Stimmungen (Schlick's *A* 377 und Salomon de Caus'[3] *A* 396·4). Hier war die Heimat der hohen Stimmungen: Halberstadt 505·8, Schlick 504·2, gegenwärtig noch in der Kathedrale von Lübeck 484·1, St. Katherine in Hamburg 480·8, St. Jacob daselbst 494·5 (früher 489). In England ist die alte Durham-Orgel von Bernhardt Schmidt 1683 in *A* 474·1; Schmidt nahm eine einen englischen Fuß lange Pfeife für *A* auch in seiner Orgel in St. James, königl. Kapelle u. s. w.; vor dem Protektorate scheint diese Stimmung auch in England Anhänger gehabt zu haben, so empfahl sie Tumkins 1668. Unglücklicherweise zerstörten die Puritaner alle Orgeln 1644—46, so daß es keine konstante Orgeltradition in England giebt. In Frankreich fixirt Mersenne die französische 4 Fuß-Pfeife für *G* als *ton de chapelle* (korrespond. *A* 503·7) übereinstimmend mit der Halberstädter. Neben dieser für die Kirche bestimmten Stimmung (*Chorton, ton de chapelle*) bestand eine andere Stimmungskategorie für die weltliche Musik: die Kammerstimmung (*Cammerton, ton de chambre, chamber pitch*). Diese umfaßt die in der fürstlichen und bürgerlichen »Kammer«, in der Dorfschenke, überhaupt in der Gesellschaft ausgeführte Musik. Sie überschritt die kirchlichen Anforderungen und daher konnte ihr die Kirchenstimmung nicht genügen, denn die letztere war entweder zu hoch oder zu tief. Eine strenge Grenzlinie läßt sich allerdings nicht ziehen zwischen diesen beiden Gattungen; sie wird noch unbestimmter durch die in den älteren Werken hervortretende Unsicherheit und Willkürlichkeit der Bezeichnung. Die Konfusion wird noch größer durch die Terminologie von Praetorius, der generell die höhere Stimmung »Kammerton« nennt, ohne Rücksicht darauf, ob sie in der Kirche oder Kammer verwendet wurde, und eine neue Stimmung einführt, die er für die Kirche geeignet bezeichnet (»chormäßig«). Diese höhere Stimmung war zu seiner Zeit besonders in den Kirchen Norddeutschlands gebräuchlich; das hindert ihn aber nicht, denselben »Kammerton«

[1] Die von A. Silbermann 1714 erbaute Orgel in Straßburg hat das gleiche Maß. F. A. Gore-Onseley fand die meisten älteren nicht umgebauten Orgeln Frankreichs in dieser Stimmung. Wollte man in Frankreich Orgeln höher stimmen, so wurde die 1 Fuß-Pfeife anstatt *c* ein *h* (wie 1789 in Versailles, *A* 396) und so identificirte sich die Stimmung mit der englischen Einfußpfeife auf *C* (wie 1759 im Trinity College in Cambridge).

[2] Dies scheint auch annähernd die tiefste römische Stimmung (ungewiß ob *A* 395 oder *A* 404) gewesen zu sein.

[3] »*Les Raisons des forces mouvantes*«, Frankfurt a. M. 1615; *livre* III, fixirt die *f*-Pfeife 3 Fuß und *c*-Pfeife 2 Fuß rheinisch.

zu nennen. Prüft man den Umfang der von ihm angegebenen Stimmgrenzen,[1] so ergiebt sich, daß die Stimmung nicht über *A* 567 gewesen sein kann, also eine Quart höher als die gewöhnliche mittlere Stimmung, und sich zu derselben etwa so verhält, wie Schlick's hohe zu Schlick's tiefer Stimmung. Man findet die von Praetorius als »höchste« bezeichneten Noten in der Kirchenmusik seiner Zeit wirklich verwendet und zwar in einer den verschiedenen Ländern entsprechenden Weise, so hat z. B. die seit 1640 unberührte Franziskaner-Orgel in Wien *A* 458.

Es ist nicht zu übersehen, daß beide Stimmungskategorien sowohl hoch als nieder waren. Da ein- und dieselbe Kapelle sowohl in Kirche als Kammer verwendet wurde[2] und die Kammerstimmung von der Kirchenstimmung ursprünglich beeinflußt, ja bestimmt wurde, waren die Unterschiede immer bestimmte Toninter-valle der Skala, so daß die Transposition oft sehr erschwert und lästig wurde.

Die mitteltonige Skala kann als die hauptsächlich damals in Gebrauch stehende bezeichnet werden, da die zahlreichen anderen Einführungen nur leichte Varianten waren. Diese Skala unterschied sich von der modernen gleichschwebenden Skala dadurch, daß sie einen engeren Ganzton und zwei Arten Halbtöne enthielt, den größeren von *h* zu *c* und *e* zu *f* und den kleineren von *f* zu *fis*, *b* zu *h*, d. i. für chromatische Intervalle. In Schwingungen ausgedrückt war der große Halbton 7 Procent der Schwingungen des tieferen Tones, der kleine Halbton $4^1/_2$ Procent, während der gleichschwebende Halbton 6 Procent und der natürliche $6^2/_3$ Procent ist. Der Mittelton (mittlere Ganzton) ist 12 Procent, der gleichschwebende $12^1/_4$ Procent. All dies machte die mitteltonige Skala ungenügend für Transpositionen oder für Verschiebungen der Pfeifen bei Neueinrichtung bestehender Orgeln. Aber Beides wiederholt sich oft und konstant in früheren Zeiten. Die höhere Kammerstimmung war generell um einen großen Halbton bis zu einem Mittelton oder eine mittlere kleine Terz oder selbst eine Quart tiefer als die ihr korrespondirende höhere Kirchenstimmung. Und diese Kammerstimmungen kamen allmählich in Kirchen zur Verwendung anstatt der höchsten Kirchenstimmungen. Es erscheint fast zweifellos, daß die hohen Kirchenstimmungen, ausgenommen die allerhöchste, ähnliche Herabstimmungen eben dieser letzteren waren. Für Frankreich giebt Mersenne 1636 eine Kammerstimmung *A* 563, die einen Ton höher ist als seine eigene hohe Kirchenstimmung *A* 504 und mit der bereits erwähnten höchsten Stimmung von Praetorius korrespondirt. Diese herabgedrückten Kirchenstimmungen waren aber immerhin noch zu hoch für die größere Anzahl Kammermusik und wurden daher immer mehr und mehr erniedrigt. Die merkwürdigsten Beispiele findet man in Hamburg, wo die St. Jakobs-Orgel, 1688 erbaut, noch immer in *A* 489 gestimmt wurde, und einen Registerzug bekam (erst 1761 entfernt), der um nicht weniger als eine kleine Terz tiefer war als die übrige Orgel, das ist also in der an diesem Ort zur dama-

[1] Praetorius giebt im Syntagma II, 20 folgende Stimmgrenzen:

	leicht zu erreichende	äußerste
Sopran	c_1 bis e_2 oder f_2	h bis g_2 oder a_2
Alt	f » g_1 » a_1	e » b_1
Tenor	H oder c bis e_1	A » f_1
Baß	C bis a oder b	F_1 G_1 A_1 H_1 bis c_1 oder d_1,

wobei zu bemerken, daß die Soprane bezeichnet sind als »*eunuchus, falsetista, discantista*« und die Alte männliche Alte (*alti naturali*) waren, daher man den Maßstab nur an die tiefen Stimmen legen kann.

[2] Nur in Dresden lassen sich für diesen Zweck zweierlei verschieden gestimmte Instrumente nachweisen: *A* 424 Orchester der katholischen Kirche, *A* 437 8 Orchester des Hoftheaters, beide 1862.

ligen Zeit gebräuchlichen Kammerstimmung gestimmt war. Und Mattheson ließ die Michaeler Kirchenorgel in Hamburg (zu deren Erbauung er 1762 eine namhafte Summe beisteuerte) in *A* 408 stimmen — höchstwahrscheinlich die wirkliche Kammerstimmung seiner Zeit. Es ist bemerkenswerth daß Taskin, Hofstimmer Ludwigs XVI. in Frankreich 1783, also beinahe zur selben Zeit einer fast gleichen Stimmung *A* 409 sich bediente und daß eine analoge Stimmung *A* 407 von Sauveur 1704 gefunden wurde. Diese wurde eine tiefe Kammerstimmung und vertrug sich nicht mit der von den tiefgestimmten Orgeln abgeleiteten Stimmung.

Das Resultat dieses Konfliktes scheint die mittlere Stimmung gewesen zu sein. Dieselbe wurde früher von Praetorius als die für protestantische Kirchenmusik passendste eingeführt (sein c_2 507 entspricht dem mitteltonigen a_1 424) und an sie hielt sich die Londoner philharmonische Gesellschaft von ihrer Gründung 1813 bis 1828. Sie variirte mehr oder weniger innerhalb der Grenzen *A* 415 (G. Silbermann's Orgel der katholischen Kirche in Dresden 1722 zu Folge der auf Geheiß Friedrich Augusts des Gerechten an dieselbe geketteten Stimmgabeln, die bis 1824 daselbst blieben, — diese Orgel gab 1878 *A* 418) und *A* 428 der von Renatus Harris 1696 erbauten Instrumente. In der Mitte zwischen diesen Beiden steht die von Händel benutzte Stimmgabel 422½, eine Tonhöhe, die noch an verschiedenen Orten aus derselben Zeit sich findet, so bei der von Delezenne um 1754 gemessenen Liller Orgel und noch um 1780 in Padua und Verona; eine erkleckliche Anzahl englischer Orgeln stimmt damit überein.

Die Stimmgabel von dem Klavierbauer Stein, dessen Instrumente Mozart mit Vorliebe benutzte, war 421½; alle spanischen Orgeln, auch die von der Kathedrale in Sevilla sind noch jetzt in einer analogen Stimmung, ungefähr *A* 420, der Tonhöhe der Freiberger Orgel von G. Silbermann. 1860 war dies auch die Stimmung der russischen Hofkapelle. Die Gabel der *opera comique* in Paris war 1823 *A* 423 und 1823 *A* 428. Die Dresdner Oper hatte unter C. M. v. Weber *A* 423.[1] In kurzer Zeit erhielt diese Stimmung die Oberhand in ganz Europa; ungefähr 60 solcher Stimmungen sind nachweisbar. Die Luftresonanz der Cremoneser Geigen[2] zeigt um 1700 zwei Maxima: das erste ungefähr *c* 270 und das andere nicht so gut markirte ungefähr *c* 252½, also korrespondirend *A* 451 und *A* 422. Das zweite ist die mittlere Stimmung; das erstere, um einen großen Halbton höher, war die korrespondirende Kammerstimmung.

Diese mittlere Stimmung ist historisch deshalb schon bemerkenswerth, weil die Heroen der Tonkunst ihre Werke zur Zeit der allgemein verbreiteten Geltung dieser Stimmungshöhe schufen; die jetzige Orchesterstimmung steht um einen großen Halbton höher. Eine merkwürdige Beziehung bezüglich des Maßes führt zu einer benutzenswerthen Klassifikation der alten Orgeln, die in der mitteltönigen Temperatur stehen. Die mittlere Stimmung entspricht Orgeln mit einer *H*-Pfeife, die einen englischen Fuß lang sind, und Ellis nennt sie direkt »*H*-Fuß-Orgeln« (*A* 419 bis *A* 428). Die alte hohe englische Stimmung B. Schmidt's in Durham

---

[1] Auch die Stimmgabel von Weber's Vater (Franz Anton, 1740—1812) war *A* 424·1; Marpurg's *A* 414·4 in Breslau 1776; eine Flöte von Floth 1760—70 in *A* 418; eine *d* Clarinette von Grenser 1783 in *A* 422.

[2] Savart machte die Beobachtung, daß die Resonanzkraft der Geigenhöhlung, die sich zeigt, wenn man eine Gabel vor ein *F* Loch hält, indem so der lauteste Ton erzeugt wird, der Stimmung der betreffenden Zeit entspreche. Seiner Autorität zufolge war *C* 256 die Resonanz der Violinen von Stradivarius und so glaubte man, daß dieser Geigenbauer für seine Instrumente diese Tonhöhe fixirte — die Normalstimmung seiner Zeit.

hatte die Ein-Fuß-Pfeife für *A*, Ellis nennt sie *A*-Fuß-Orgeln, die um einen Ton höher sind als die vorgenannten, *A* 468 bis *A* 475.

Eine vermittelnde Mittelstimmung, von Schmidt für Hampton Court angewendet, in die seine hohe Stimmung häufig geändert wurde durch Verschiebung der Pfeifen, hatte die Ein-Fuß-Pfeife für *B*, *A* 438 bis *A* 444. Die tiefsten Orgeln (unter ihnen eine im Trinity College in Cambridge) hatten sogar die Ein-Fuß-Pfeife für *C*, und war eine *C*-Fuß-Orgel, *A* 395 bis *A* 404, gleichwerthig einer französischen *H*-Fuß-Orgel *A* 396. Die Varianten der hier angeführten Stimmungen entstehen nur durch die Verschiedenheit des Verhältnisses des Durchmessers einer Pfeife zur Länge, je nach Gutdünken der Orgelbauer. Natürlich hat die Einführung der gleichschwebenden Temperatur diese Verhältnisse nur unbedeutend modificirt.

Dom Bédos sagt, daß in Frankreich die Kirchenstimmung fixirt sei, aber daß die Opernstimmung (eine Abart oder Zuwachs der Kammerstimmung) bald steige, bald falle, 1/4 Ton oder mehr, je nach dem Umfang der Singstimme. Die Sänger waren die einzigen, die einer Erscheinung entgegentraten, welche die gefährlichsten Dimensionen anzunehmen drohte. Das Orchester und das Instrumental-Virtuosenthum traten immer selbständiger hervor; es liegt in Beider Interesse, die Stimmung möglichst eindringlich zu machen, möglichst hell zu leuchten und glänzen. Das Hinaufschrauben der Stimmung war die natürliche, um nicht zu sagen unnatürliche Folge davon; das Orchester, die Spieler wurden die Tyrannen des Sängers, von denen sich Einzelne, wenn sie nicht mehr nachkommen konnten, ausbedangen, daß die Stimmung nicht höher als nach ihrer Angabe sein durfte.[1]

Und doch trugen auch die Solosänger, die Virtuosen das Ihrige dazu bei, die Stimmung hinauf zu treiben, bis sie eben selbst, in ihre eigenen Netze gefangen, nicht weiter, vielmehr nicht höher konnten. Die Forderungen der Opernkomponisten, die in ihrer Dienstbeflissenheit gegenüber dem genießenden Publikum mit den Sängern sich wechselseitig überboten, übertrumpften noch ihre gunstbuhlenden Konkurrenten.

Ellis irrt wohl, wenn er äußerlichen Umständen das entscheidende Gewicht in dem Hinaufschrauben der Stimmung zuschreibt. Weder das Geschenk, welches der russische Kaiser Alexander bei seiner Anwesenheit in Wien gelegentlich des Kongresses 1816 seinem Leibregiment machte: von Stephan Koch in höherer als der mittleren Stimmung verfertigte Instrumente;[2] noch das gleiche Geschenk eines österreichischen Erzherzogs an sein Leibregiment Hoch- und Deutschmeister 1820; noch der Umstand, daß 1821 eine scharfgestimmte Koch'sche Flöte nach Dresden kam, noch die willkürliche, »zufällige«, »unvorsätzliche«[3] That des Hornisten Jean Mengal, der ohne irgend Jemanden zu fragen, sein Horn verkürzte und seine Kollegen so zu einer höheren Stimmung verleitete; noch endlich das Beharren einzelner Bläser höher spielen zu wollen — überall und allenthalben zeigt sich das Bedürfniß der Spieler die Stimmung hinaufzutreiben über das klassische Mittelmaß.

---

[1] So wurde 1824 die Stimmung der Großen Oper in Paris für Madame Branchu von *A* 427·0 auf *A* 425·8 gesetzt, ein für die Stimme kaum merklicher Unterschied; Madame Patti will das c_3 in der »Dinorah« jetzt absolut nicht mehr in der Schwingungszahl 1070 singen und verlangt 1035·6 — das ist schon ein größerer Unterschied entsprechend *A* 446 zu *A* 433.

[2] Darüber berichteten Schindler; Naeke und Kittl, der Direktor des Prager Konservatoriums, der diesen Umstand als besonders wichtig in seinem Berichte an die französische Stimmungskommission schilderte.

[3] wie de La Fage in »*l'Unité tonique*« 1859, S. 7 sagt.

Nicht der blinde Zufall, nicht ziellose wankelmüthige Laune, sondern stetiges wenn auch nicht sicheres Vorwärts- vielmehr Hinaufdringen ist in ganz Europa bemerkbar vom 2. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts an, bis sich Bestrebungen Bahn brachen, diese umherschweifenden Gelüste in ein ruhigeres Mittelmaß zu bringen.

Am auffallendsten tritt die Lust zur Erhöhung, wie schon aus den zwei angeführten Umständen ersichtlich, in Österreich hervor. Schon für 1823 verzeichnet der Dresdner Gesanglehrer Naeke die Wiener Aufführung der »Euryanthe« in *A* 437·5, 1834 Kreutzer's Nachtlager in *A* 440 und notirte 1861 ein *A* 466 als effektive Stimmung der Wiener Oper während einer Aufführung. Vor 1859 hatte Streicher seine Normalgabel noch in *A* 456·1. Die Übergangsstimmungen von *A* 433·9 bis *A* 445·1 sind von Scheibler vor 1834 verzeichnet.

Das Pariser Konservatorium brauchte schon 1812 *A* 439·5 (beinahe 3/4 Ton höher als die mittlere Stimmung); es finden sich sonst keine Anzeichen von solcher Tonhöhe außer die von De Prony 1815 gemessenen *A* 438·2 und *A* 444·5, welche vielleicht beide nur Laboratoriums-Experimente sind. Immerhin bleibt der Umstand der Konservatoriumsstimmung auffallend und wird desto gewichtiger, weil er von der ersten Anstalt des Reiches ausgegangen war. *A* 440 ist die Stimmung, die später von Scheibler vorgeschlagen wurde und von einem Physiker-Kongreß in Straßburg 1834 angenommen wurde, eigentlich eine Wiedererweckung der alten englischen *B*-Fuß-Orgelstimmung. In Frankreich wuchs die Stimmung in verschiedener, mannigfaltig bunter Weise: die Große Oper hatte 1811 *A* 427, 1829 *A* 434 bis 440, blieb so bis 1854 und stieg bis *A* 448 und 449 im Jahre 1858, in welchem Jahre die französische Regierung sich veranlaßt sah, eine Kommission zur »Erforschung der Mittel behufs Einführung einer einheitlichen Stimmung« zu berufen,[1] deren Resultat die Fixirung eines Normaldiapasons *A* 435[2] war. Diese Stimmung war 1/4 Ton über der mittleren klassischen Stimmung und ungefähr ebensoviel tiefer als die damals übliche hohe Orchesterstimmung. So wurde ein trefflicher Mittelweg gefunden.

Von der Fixirung war aber noch ein weiter Weg zur wirklichen Annahme, zum effektiven Durchsetzen dieser Stimmung.

Das Leipziger Gewandhaus hatte 1859 *A* 448·8, 1869 desgleichen. Dresden hatte 1826 *A* 435 und 1861 (nach Naeke) *A* 446; 1862 sprach sich daselbst eine Konferenz deutscher Musiker (gegen die Stimme Naeke's) für die französische Stimmung aus. Berlin hielt sich lange Zeit gemäßigt; 1806—74 berichtet Wieprecht von *A* 430·5 (Ellis vermuthet, daß W. sich geirrt habe, indem er ein gleichschwebendes *A* von *C* 512 anstatt eines *MA* 428 berechnet habe). Fischer fand 1822 *A* 437·3; 1830 erreichte Berlin *A* 440 und 1834 nach Scheibler 441·6, hierauf stieg es rasch 1858 *A* 450·8 und 1859 *A* 451·8.

Belgien hatte 1859 ein *A* 455·5, welches nur für Militärbanden bestimmt gewesen zu sein scheint;[3] dagegen die Theaterstimmung *A* 442·5.

In Italien war man der von Österreich eingeschlagenen Richtung rasch nachgefolgt; 1845 hatte Florenz *A* 436·7, Turin *A* 439·9, Mailand *A* 446·6, 1856/7, *A* 450·3 und *A* 451·7. 1869 hatte Florenz, Venedig und Neapel *A* 456·1, Bologna nur *A* 443·1. Ein Kongreß italienischer Musiker in Mailand 1880 fixirte

---

[1] In Lille war die Stimmung auf *A* 452 gestiegen.

[2] Ellis und König weisen nach, daß die von Despretz und Lissajous im Auftrage der Kommission producirte Gabel *A* 435·4 war.

[3] Die Militärmusikstimmung Belgiens war nominell *A* 451, bis 1885 für Belgien die Reception des französischen Normaldiapasons promulgirt wurde.

A 432,[1] welches von der italienischen Regierung allen königlichen Theatern, Kapellen, Konservatorien sowie sämmtlichen Militärkapellen der italienischen Armee empfohlen, — man darf wohl nicht sagen »befohlen« wurde.

In England bestimmte offenbar das allgemeine Hinaufschrauben der Stimmung auch George Smart um 1828 die philharmonische Stimmung zu ändern; er setzte seine Stimmung nach einer Berathung mit Sängern auf *A* 433, sich noch immer an eine Mittelton-Temperatur haltend. Praktisch stimmt seine Gabel mit dem französischen Normaldiapason überein und das mitteltonige *c* Smart's stimmt wirklich mit dem gleichschwebenden *c* der Franzosen überein. Seine Stimmgabel ging unter der Firma »*Philharmonic*« in die Welt und blieb in Ansehen bis 1846 und noch länger. Unter M. Costa hob sich die Stimmung rasch in die Mittelstimmung, von 1846 bis 1854 war *A* 452½. Die Society of Arts berief 1859, dem Beispiel Frankreichs folgend, ein Komitee von Künstlern und Gelehrten, welches sich für *C* 528 entschied, mit dem es irrthümlich anstatt eines gleichschwebenden *A* 444 ein *A* 440 also ein natürliches *A* in Korrespondenz brachte. Griesbach wurde beauftragt, die Normalgabel zu machen, aber sein *C* 528 wurde ein *C* 534·5 korrespondirend einem *A* 449·4, welches mittelst eines kurzen Monochordes unkorrekt gestimmt wurde als *A* 445·7. So wurde die Stimmung der Society of Arts im öffentlichen Verkehr eine der sehr hohen Stimmungen, während sie gerade bestrebt war, die Stimmung herabzusetzen. 1874 erreichte die philharmonische Stimmung ihr Maximum in einem *A* 454·7, und Steinway's Flügel, die in England in Übereinstimmung mit den Fabrikaten von Broadwood, Erard, Brinsmead u. s. w. dieser Stimmung entsprechen, sind in Amerika bis *A* 457 gestiegen. Einzelne englische Institute, so die Covent Garden Oper, entschieden sich für die französische Stimmung, die 1879 auch officiell in Madrid angenommen wurde.

Aber gerade in Österreich, von wo die Bewegung zur Erhöhung der Stimmung ihren Ausgangspunkt genommen hatte, war sie nicht so rasch zum Stillstand zu bringen. Noch vor 1859 war sie auf *A* 456 gestiegen, also beinahe die alte hohe Kirchenstimmung der großen Franziskaner-Orgel in Wien; kaum war sie einzudämmen, wiederholte Versuche brachten sie zwar etwas aber nicht genügend zurück, so 1878 auf *A* 447.[2] So sahen sich die ersten Wiener Kunstinstitute 1885 veran-

[1] Die Brochüre »*Sulla scelta di un diapason normale per le musiche e le fanfare del Regio Esercito. 1884*« giebt für die italienische Militärmusik und nur für diese einen Normalton und zwar ein eingestrichenes *b* (b_1) mit 456 Vibrationen an (dort 912 einfache Schwingungen). Bereits 1876 hatte Meerens in einer dem Genfer Institut vorgelegten Abhandlung (separat erschienen »*Mémoire sur le Diapason*« 1877, Brüssel) sich stützend auf eine Untersuchung von E. Ritter (Bd. III der Verhandlungen des Genfer Instituts) *A* 432 vorgeschlagen. Meerens sieht *A* 432 als pythagoreisches *A* entsprechend *C* 512 an, wonach eine Viola gestimmt wurde: *c* 128, *g* 192, d_1 288, a_1 432 und hält dieses *A* als einzig richtigen Verhältnißton zum tonischen c_2 512, so wie das natürliche *A* 426⅔ zur Tonalität von *F* 341⅓ gehöre. Dies hängt eben mit seiner Anschauung der Skala zusammen, da er die *C*-Skala nicht zusammensetzen will aus 4 Tönen, die vollkommene Quinten *f c g d* und den dazu gehörigen großen Terzen *a e h*, sondern aus den 4 Tönen *c g d a* als vollkommene Quinten und den zu den beiden ersteren Tönen gehörigen großen Terzen *e h*, aber mit der kleinen Terz *f* zu *d*. Es sind dann *f* und *a* um ein Komma höher als in der früheren Berechnung. Hier würde der Unterdominantakkord *f a c* einen kaum erträglichen argen »Wolf« zur Folge haben.

[2] Eine kaiserliche Entschließung vom Jahre 1862 ordnete in Österreich die Einführung der Pariser Stimmung an in den Hoftheatern, ein Jahr später in der

laßt, bei der Regierung einen Antrag zur Berufung einer Konferenz zu stellen, die diesmal zum ersten Male eine internationale wurde. An derselben betheiligten sich Deutschland[1] (Preußen, Sachsen, Württemberg), Italien, Rußland, Schweden;[2] sie hatte am 16., 17., 18. und 19. November 1885 ihre Sitzungen und ihre Beschlüsse[3] wurden mit Stimmeneinhelligkeit gefaßt.

Dieselben lauten:

I. Es soll ein einziger internationaler Normalstimmton bestehen. Dieser Stimmton soll dasjenige *A* sein, dessen Höhe durch 870 einfache Schwingungen in der Sekunde bestimmt ist.

Zur Darstellung dieses Tones wird nach wissenschaftlichen Regeln die Normal-Stimmgabel in der Weise konstruiert, daß dieselbe bei einer Temperatur von 15 Grad Celsius den Normalton giebt.

Zur Durchführung dieses im Interesse der praktischen Musikpflege unbedingt nothwendigen Beschlusses empfiehlt die Konferenz nachfolgende Maßregeln:

II. Die Annahme und Einführung der Normalstimmung soll eine allgemeine und obligatorische sein. Insbesondere soll sie sich auf alle öffentlichen und Privat-

---

Hofburgkapelle. Tonmessungen, welche 1882 in der Wiener Hofoper, 1883 in der Hofburgkapelle vorgenommen wurden, zeigten eine Steigerung der Schwingungszahlen von 435 Vibrationen auf 441·5, bezüglich 441. Die 1885 in der Wiener Hofoper vorgenommene Messung ergab eine Steigerung des anbefohlenen Diapasons von 435 auf 449 bis 450 Doppelschwingungen.

[1] Daselbst wurde 1884 von der »Zeitschrift für Instrumentenbau« (Leipzig, Paul de Witt, IV, Nr. 29) ein »Aufruf zur Einführung einer allgemeinen Normalstimmung in Deutschland« erlassen, der mit zahlreichen Unterschriften in Gesuchsform dem Reichskanzler Fürsten Bismarck überreicht wurde.

[2] Auffallend ist, daß weder England noch Frankreich vertreten waren. Einer gütigen Mittheilung von Al. J. Ellis entnehme ich, daß in England eben kein Ministerium besteht, in dessen Ressort diese Angelegenheit gehörte. Im Frühjahr 1886 ernannte die Society of Arts ein Komitee, um über die vorher von derselben vorgeschlagene Stimmung (s. oben S. 143) neuerlich zu berathen, und nunmehr vereinigte sich auch dieses Komitee zu Gunsten der französischen Normalstimmung und versendete gegen 1900 Fragebogen an die bedeutenderen musikalischen Autoritäten des Landes. Von den 710 Beantwortungen, die zurückkamen, waren 630 für die französische, 17 für die ältere hohe Stimmung und die übrigen 63 schlugen verschiedene mittlere Stimmungen vor. Da nicht das genügende Interesse sich dokumentirt hatte, stand das Komitee von jeder weiteren Aktion ab, richtete aber noch einen Brief an den ersten Kommandeur behufs Einführung der französischen Stimmung in der Armee, worauf dieser durch den Generaladjutanten die Antwort gab, daß er nichts dagegen habe, wenn die Auslagen, die auf 10000 Pfund veranschlagt sind, vom Staate und nicht von dem Kriegskollegium bestritten würden. Sämmtliche Auslagen für die Militärbanda werden nämlich in England von den Offizieren des betreffenden Regiments bestritten, die Regierung sorgt nur für Beschaffung von Trommeln und Pfeifen zum Marschiren und für Hörner zu Signalzwecken. So dürfte die Sache in England, weil auf anderen Verhältnissen ruhend, Schwierigkeiten haben. Auch die Musikakademien und das College of music werden nicht von der Regierung, sondern von Privatfonden unterstützt und die Operntheater genießen keine öffentliche Subvention.

[3] Beschlüsse und Protokolle der internationalen Stimmton-Konferenz in Wien 1885. Veröffentlicht vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien, im k. k. Schulbücher-Verlage. 1885.

Lehranstalten, in welchen Musik gepflegt wird, und in gleicher Weise auch auf Musikvereine, Theater u. s. w. erstrecken.

Bei den Militärkapellen soll die Normalstimmung sobald als möglich, spätestens aber gelegentlich der nächsten Erneuerung ihrer Holz-Blasinstrumente eingeführt werden.

Auf die Patrone und Vorstände der Kirchen ist in geeigneter Weise einzuwirken, damit sie die Stimmung der bezüglichen Orgeln nach dem Normalton ehestens, jedenfalls aber gelegentlich des Neubaues oder einer umfassenden Reparatur derselben veranlassen.

III. Rücksichtlich des Zeitraumes, innerhalb dessen die Einführung des Normal-Stimmtones vollzogen sein soll, ist von den einzelnen Staaten eine möglichst kurze Frist festzustellen.

IV. Um den Normal-Stimmton vor Abänderungen zu bewahren, sollen folgende Maßnahmen getroffen werden:

a) Alle zur Annahme des Normal-Stimmtones verpflichteten Anstalten und Körperschaften sollen für die unveränderte Aufrechthaltung dieser Stimmung in ihrem Wirkungskreise verantwortlich und gehalten sein, eine verificierte Stimmgabel zu besitzen. Andere tönende Körper, wie Stimmzungen, Stimmpfeifen u. dergl. werden zur authentischen Wiedergabe des Normal-Stimmtones als nicht geeignet erklärt.

b) Die Regierungen sollen durch berufene Organe den unveränderten Bestand des Normal-Stimmtons in allen diesen Anstalten einer ständigen Kontrole unterziehen lassen.

c) Es werde vom Staate eine Behörde mit der Aufgabe betraut, die Normal-Stimmgabel zu verwahren, nach derselben alle ihr zur Verifikation zukommenden Gabeln zu prüfen, eventuell richtig zu stellen und durch Stempelung zu beglaubigen.

d) Zur Prüfung und Beglaubigung sollen nur solche Stimmgabeln geeignet und zulässig erklärt werden, welche den nachstehenden Bedingungen entsprechen:

α. Die Gabel muß aus nicht gehärtetem Gußstahl erzeugt sein.

β. Die Zinken müssen parallel stehen und mindestens einen halben Centimeter breit sein.

γ. Der zur Anbringung der Stempelungsmarke bestimmte Raum zwischen dem Ausschnitte der Zinken und dem Stiele muß mindestens einen Centimeter betragen.

δ. Die zu verificierende Gabel muß rostfrei und weißglänzend poliert oder blau angelassen sein.

e) Das Verifikations-Amt hat die Richtigkeit der Stimmgabel sowohl mit der einheitlichen (internationalen) Verifikations-Marke, bestehend aus der von einer Ellipse umschlossenen Schwingungszahl 870, als auch mit einem den betreffenden Staat bezeichnenden Stempel zu beglaubigen.

Einige Additionalbeschlüsse ergänzen dies Regulativ:

Behufs Erhaltung der Normalstimmung sind sämmtliche Theater- und Konzert-Institute zu nachstehenden Maßregeln anzuhalten:

1. Die von den obengenannten Instituten zu verwendenden Blasinstrumente sollen bei 24 Grad Celsius auf die Normalstimmung abgestimmt sein. Der Instrumentenmacher soll für die in dieser Art abgestimmten Instrumente durch eine seiner Fabrikmarke beigedruckte Stimmungsmarke die Haftbarkeit übernehmen.
2. Das geeignetste Instrument, um in den Orchestern richtig einstimmen zu lassen und dadurch die Normalstimmung zu konservieren, ist die elektro-

magnetisch bewegte Stimmgabel. In Ermangelung einer solchen darf nach der Oboe erst dann eingestimmt werden, wenn dieselbe gänzlich durchwärmt ist. Dem Konzertmeister ist die Verantwortung für die völlig reine Einstimmung des Orchesters aufzuerlegen.

3. Die Orgeln sollen für jede mittlere Temperatur, welche den besonderen Verhältnissen ihrer Verwendung entspricht, auf die Normalstimmung gebracht sein.
4. Die Creirung von Militärmusik-Zentralstellen ist im Interesse der richtigen Durchführung der von der Konferenz beschlossenen Hauptpunkte unbedingt geboten, und soll dieselbe daher ehestens vorgenommen werden.

Mit diesen Beschlüssen erscheint die praktische Seite der wichtigen Angelegenheit gelöst. Die theoretisch-historische Seite vorbereitet zu haben, ist mit ein Verdienst des englischen Forschers.

Ellis' Arbeit ist ein denkwürdiges Muster wissenschaftlichen Fleißes und Ausdauer. Wenn auch, wie Ellis selbst sagt, die Geschichte der musikalischen Stimmung mit seiner Abhandlung nicht erschöpft, sondern nur der Grundbau zu einer solchen gelegt ist, so wird man aber auf Grund derselben leicht und sicher weiterbauen können. Sie ist eine jener Publikationen der Musikwissenschaft, die ihr Material selbständig zusammentrug, und könnte schon als solche den jetzt bei uns sich leider immer mehr und mehr in den Vordergrund drängenden Vielschreibern als Markstein konziser und prägnanter Gedankenarbeit dienen.

Prag. **Guido Adler.**

Gustav Engel, Prof., Über den Begriff der Klangfarbe. Philosophische Vorträge, herausgegeben von der philosophischen Gesellschaft zu Berlin. Neue Folge. 12. Heft. Halle a. S., Pfeffer (R. Stricker). 1887. 32 S. gr. 8.

Zu Helmholtz' glänzendsten Thaten gehört die Verbindung des Phänomens der Obertöne mit dem der Klangfarbe, deren jedes für sich bereits vorher bekannt war. Die Brücke bildete die Abhängigkeit der Klangfarbe von der Wellenform, die Abhängigkeit der Wellenform von den Obertönen und die wirkliche Existenz der letzteren in unsrer Empfindung. Während Helmholtz' Erklärung der Harmonie und des ganzen Musiksystems aus den Obertönen vielfachen Bedenken begegnete, ist der Einfluß der Obertöne auf die Klangfarbe, wenn wir von der speciellen Anwendung auf die Vokaltheorie absehen, von Sachverständigen kaum jemals bestritten worden.[1]

---

[1] Eine bemerkenswerthe Modifikation scheint nur aus Rudolph König's Versuchen (Wiedemann's Annalen d. Physik, Bd. XIV. 1881. S. 374—393) zu folgen. Die Wellenform ist abhängig von der Zahl und Stärke, außerdem aber auch von dem Phasenunterschied der Theilwellen (den Verschiedenheiten in Hinsicht des zeitlichen Beginnes der Schwingungen). Aber die letzteren Unterschiede können sich nach Helmholtz' Prinzipien in der Empfindung nicht geltend machen, und Helmholtz stellt auch auf Grund besonderer Versuche solchen Einfluß in Abrede. Dagegen wird derselbe von R. König, einem nicht minder ausgezeichneten Beobachter, nach Untersuchungen an der von ihm konstruirten Wellensirene behauptet. Doch seien hiedurch nur geringere Unterschiede der Klangfarbe bedingt, ähnlich etwa denjenigen, die auf einem und demselben Instrumente oder bei demselben Vokal, wenn ihn verschiedene Menschen sprechen, sich finden. Immerhin fragt sich's,

Nur über das Wie dieses Einflusses konnte einer, der sich die Sache psychologisch überlegte, immer noch manchen Zweifel hegen. So begreift es sich trotz der Ausführungen, die bereits Helmholtz diesem Punkt gewidmet, schwer, warum verhältnißmäßig starke Obertöne so wenig selbständig im Klange hervortreten — denn wäre nur die Gewöhnung schuld, so müßte das Kind und der Unmusikalische die Obertöne besser hören. Und ferner: wodurch halten wir Geige und Flöte auseinander, wenn sie verschiedene Töne ganz gleichzeitig zusammen ansetzen und aushalten? Wir hören dann zwei Grundtöne und dazu eine Summe von Obertönen, die von beiden zusammen geliefert werden. Hören wir die Obertöne gesondert: woran erkennen wir, welche zum ersten, welche zum zweiten Grundton gehören? Trennen wir sie nicht von den Grundtönen: wie kommt es, daß sich doch ein Theil mit dem einen, ein anderer Theil mit dem anderen Grundton zu einer besonderen Wirkung in der Empfindung verbindet? Warum entsteht nicht eine gemeinschaftliche Klangfarbe, der Eindruck eines neuen Instrumentes, das nur gerade eine Doppelnote von sich giebt? Endlich aber: die Klangfarbe erscheint uns als ein wesentliches Moment der Töne und wird als solches von allen Theoretikern, auch von Helmholtz, neben der Höhe und Stärke angeführt. Aber eine Höhe und eine Stärke kommt schon jedem einfachen Tone zu, und unmöglich könnte ein Klang, d. h. eine Vereinigung mehrerer einfacher Töne, eine Stärke haben, wenn nicht jeder einfache Ton selbst schon eine solche besäße. Von der Klangfarbe aber wird gesprochen, als wenn sie einem Ton erst durch die Vereinigung mit anderen, deren jeder für sich allein auch keine hat, zuwüchse. Die Alchymisten wollten Gold aus anderen Stoffen machen, hier aber soll ein Etwas gar entstehen durch Vereinigung von Nullen. Die Schwierigkeit wird noch durch folgende verstärkt: die Klangfarbe scheint etwas Qualitatives, wir beschreiben ihre Unterschiede durch Ausdrücke wie »sanft, dumpf, melancholisch, hell, grell, näselnd« u. s. f. Es scheint sich also um ein Reich von Qualitäten zu handeln, deren jede zwar gewisse Abstufungen hat, die aber unter sich keineswegs eine bloß quantitative Reihe bilden. Dennoch sollen diese Unterschiede sämmtlich, auch die qualitativen, durch die bloße Zahl und Stärke der Obertöne, also durch rein quantitative, graduell abgestufte Ursachen bedingt sein. Auch dies macht den Eindruck einer Art von Hexerei.

Engel wendet seine Aufmerksamkeit der vorletzten unter diesen Fragen zu. In strenger Konsequenz der Helmholtz'schen Definition, sagt er, kann Klangfarbe nur einem Tonkomplex zugeschrieben werden. Schreiben wir sie einem Theil desselben, etwa dem Grundton, allein zu, so unterliegen wir einer Sinnestäuschung. Einfache Töne können sich nach Helmholtz in Hinsicht ihrer Farbe nicht unterscheiden. Streichen wir nun aber Stimmgabeln auf Resonanzkästen (deren Obertöne, wenn überhaupt welche vorhanden sein sollten, jedenfalls so gering an Zahl und so schwach sind, daß sie nicht in Betracht kommen), z. B. f^1, f^2, f^3, f^4: so wird man doch sagen müssen, daß jeder um eine Oktave höhere Ton heller als der tiefere klingt. Und Helmholtz selbst äußert sich gelegentlich in entsprechender Weise. Im Gegensatz zu seinem Prinzip: »Einfache Töne können nur Unterschiede der Stärke, aber nicht der musikalischen Klangfarbe darbieten« sagt er an

---

wie ein solcher direkter Einfluß der Wellenform auf den Toncharakter theoretisch zu begreifen wäre, wenn nicht doch auf irgend einem Wege auch bei diesen Versuchen Obertöne vermitteln sollten. Man müßte dann Helmholtz' Grundannahme, daß das Ohr nur pendelförmige Schwingungen perzipire, einschränken; wie dies allerdings auch bereits in Rücksicht auf Beobachtungen über Kombinationstöne mehrfach postulirt worden ist.

anderem Orte: »Die Klangfarbe tiefer, einfacher Töne ist ziemlich dumpf. Die einfachen Töne der Sopranlage klingen hell«. Engel weist auch darauf hin, daß unsere Klaviere, wiederum nach Helmholtz' eigener Angabe, in verschiedenen Lagen verschiedene Zusammensetzung von Obertönen besitzen, daß für die höheren Tonlagen die den einfachen Tönen nahestehenden, für die tieferen die an Obertönen reicheren Wellenformen benutzt werden; was sich nur daraus erklären läßt, daß den Tönen je nach ihrer absoluten Höhe ein verschiedener Charakter innewohnt. Er argumentirt endlich indirekt: »Will ich ein bitteres Getränk versüßen, so muß ich einen Stoff hinzumischen, der an sich selber süß ist; will ich einen dunklen Raum erhellen, so muß ich etwas Leuchtendes hinzubringen; soll ein dumpfer, matter Ton erhellt werden, so muß sich ein anderer Ton mit ihm verbinden, der an sich selbst hell ist.«

Engel zieht nun das Verhältniß dieser Ton-Farbe zur Ton-Höhe in Erwägung; und nachdem er die Ausdrücke »extensiv und intensiv« als die seinem (physikalisch gebildeten) Bewußtsein entsprechendsten für die Unterschiede der Höhe vorgeschlagen und die Unterscheidungsfähigkeit für Höhe und Tiefe in engste Beziehung zum Intervallensinn gesetzt, diskutirt er den Einfluß der Klangfarbe auf die Schätzung der Tonhöhe mit Hinblick auf Bd. I, S. 235 f. meiner »Tonpsychologie«. Die dort nach Direktor Bennewitz berichteten krassen Täuschungen findet auch er kaum begreiflich (ich möchte sie jetzt wesentlich auf mangelhafte Übung in der Terminologie zurückführen); weist aber auf einen neuen eklatanten Fall selbst bei musikalisch Gebildeten hin: Pfeiftöne schätzt man fast unvermeidlich um eine (ich kann hinzufügen: sogar um zwei) Oktaven zu tief. Die wahre Höhe konstatirte Engel durch eine mitschwingende Stimmgabel (f^2, wenn ein möglichst tiefes f gepfiffen wird). Pfeiftöne sind eben sehr einfach gegenüber den sonstigen musikalischen, etwa gesungenen, Tönen; und der ganze Tonkomplex beim gesungenen f^1, nämlich f^1, f^2, c^3, f^3, a^3 u. s. w. »ist in der That höher als das einfache f^2«.

Engel wirft die Frage auf, ob wir ein Recht haben, überhaupt noch Tonhöhe und Tonfarbe zu unterscheiden, wenn doch die einfachen Töne ganz in demselben Maße heller wie höher werden, und die zusammengesetzten ihre Farbe wie ihre Höhe von den einfachen erhalten. Er findet als den einzigen Grund für jene Unterscheidung den, daß es eine Tongrenze nach oben und unten giebt, wofür er wieder in der Langsamkeit der Schwingungen einerseits, in ihrer Kleinheit andrerseits (wie schon in seiner »Ästhetik der Tonkunst«) die Gründe sucht. Zu demselben Punkt führt ihn die Frage nach der »besten« (wohlklingendsten) Klangfarbe zurück: Farbe und Höhe wären identisch, »wenn nicht der Umstand, daß die Tonskala von entgegengesetzten Seiten her zur Mitte hin aus dem Nichts sich durch die Unvollkommenheit hindurch zur Vollkommenheit entwickelt, Unterschiede des Wohlklanges hervorbrächte«.

Sei es mir nun gestattet, kurz zu sagen, was mir an diesen Ausführungen des verdienten Forschers als feste Errungenschaft, was als weiterer Überlegung bedürftig erscheint. Die Zurückführung der Klangfarben auf die Farben einfacher Töne, auf den Unterschied des »Hellen« und »Dumpfen« zwischen hohen und tiefen Tönen (wofür ich bereits früher den Ausdruck »Tonfarbe« gebraucht habe, Revue philosophique 1885, p. 618; Zeitschrift f. Philosophie, Bd. 89, S. 46) bildet auch nach meiner Überzeugung die nothwendige Konsequenz der Helmholtz'schen Prämissen und die Wurzel weiterer psychologischer Erklärungen. Engel's Beweisführung ist klar und bündig. Die oben erwähnten Absonderlichkeiten in der gewöhnlichen Auffassung der Helmholtz'schen Klanglehre verschwinden damit, und es ist kaum zu zweifeln, daß Helmholtz selbst dieser Fortbildung ohne Weiteres zustimmen wird, da er ja, wie wir hörten, in mancher Äußerung selbst dahin zielt.

Schwieriger und weniger klar liegen die Dinge in Bezug auf das Wesen dieser »Tonfarbe« und ihr Verhältniß zur Tonhöhe. Da beide vollständig parallel gehen, läge es in der That nahe genug, sie einfach zu identifiziren. Den Grund, welchen Engel dagegen anführt, vermag ich nicht zu verstehen. Wenn in der Mitte der Tonreihe die Farbe am angenehmsten ist, so wird eben einer, der sie mit Höhe identifizirt, auch sagen, daß die mittlere Tonhöhe am angenehmsten ist. Wenn uns dieser Umstand weiter veranlaßt, den tiefen Tönen mehr Obertöne beizufügen als den mittleren und hohen, so läßt sich auch dies ebensowohl in der einen wie anderen Sprache ausdrücken.

Dagegen scheint mir ein anderer Grund von Gewicht, die Tonfarbe als ein besonderes, nur mit der Höhe parallel laufendes, Moment anzusehen. Die verschiedenen Tonfarben der Obertöne und des Grundtons mischen sich zu einer einheitlichen mittleren Farbe, der Farbe des Klanges. Tonhöhen aber mischen sich nicht. Wenn sie auch im Fall eines Klanges schwer und gewöhnlich gar nicht in der Auffassung auseinander gehalten werden, so giebt doch *c* mit dem Oberton c^1 zusammen nicht etwa einen zwischenliegenden Ton *f* oder *g* oder *fis*. Es kann in Folge beigefügter Obertöne mit c^1 oder selbst mit c^2, nicht aber mit *fis* verwechselt werden. (In dieser Hinsicht dürfte sich Engel an einer obenangeführten Stelle nicht ganz vorsichtig ausgedrückt haben. f^1 mit Obertönen ist nicht »in der That höher als das einfache f^2«. Es kann wohl anfänglich höher scheinen, aber das Urtheil wird sich bei genauer Vergleichung der Empfindungen rektifiziren. Man braucht ja auch nur zu fragen: um wie viel wäre es denn höher? um eine Quinte, Terz? Darauf kann Niemand antworten.)

Diese Betrachtung leitet auch sogleich weiter zu einer psychologischen Definition von Tonfarbe und damit auch von Klangfarbe. Während nämlich bei allen Sinnesempfindungen und Vorstellungen wirkliche Mischung zu einem Mittleren nicht stattfindet, mischen sich in gewisser Weise unsere Gefühle, sowohl die komplizirteren und höheren (wo von »gemischten Gefühlen« schon lange die Rede ist), als auch die einfachen und unmittelbar an Sinneseindrücke geknüpften. Für den letzteren Fall scheint, wie für manche psychologisch wichtige Thatsache, gerade das Tonreich das lehrreichste Beispiel darzubieten: die Tonfarben sind nichts Anderes als die einfachen Tongefühle, die Klangfarben sind deren Mischgefühle. Wir können hier Gefühlserscheinungen geradezu aus ihren Bedingungen voraussagen und konstruiren — Dank der Anordnung der Töne in einer Reihe und der ihr parallelen Anordnung der elementaren Tongefühle. Übrigens hat bereits Wundt in seiner »Physiologischen Psychologie« diese Mischung der Tongefühle, sogar mit Berücksichtigung ihrer relativen Stärke, in einer geometrischen Weise durch Zeichnung auf einer Ebene dargestellt; allerdings ohne die Ton- und Klanggefühle mit den Ton- und Klangfarben zu identifiziren.

Ich habe diese Auffassung der Klangfarbe im ersten Band der »Tonpsychologie« mehrfach ausgesprochen (S. 134, 202—3, 235) und will sie in der Lehre von den Tongefühlen ausführlicher entwickeln. Überzeugende Kraft gewinnen solche Versuche eben erst mit der Durchführung in alle Einzelheiten. Natürlich finde ich in dem Gesagten auch keineswegs die Lösung aller obenerwähnten Schwierigkeiten. Schon die qualitative Verschiedenheit vieler Klanggefühle, die uns nicht gestattet, sie sämmtlich in ein graduell abgestuftes System zu bringen, selbst wenn wir mehrere Dimensionen für dasselbe annehmen, erfordert besondere Erklärungsgründe.

Dem Vortrage Engel's folgen Bemerkungen einiger Mitglieder der Berliner philosophischen Gesellschaft. Herr Lasson eröffnet seine Rede mit Betrachtungen über die philosophische Bedeutung der Klangfarbe. Ihm ist dieselbe »etwas Ob-

jektives, Allgemeingültiges, dem geistigen Leben Angehöriges, ein Ingrediens des vernünftigen Universums, und erweist sich als solches durch seine Bedeutung für unser ästhetisches Verhalten zur Welt und für unsere schöpferische Bethätigung in der Kunst«. Ihr objektiver Charakter erhellt »nicht aus physikalischen, physiologischen oder psychologischen Untersuchungen, sondern allein aus der philosophischen Betrachtung der Tonkunst als eines konstituirenden Momentes der vernünftigen Weltordnung«!! Lasson »glaubt« nicht an die reine Stimmung in der Musik, nicht an die Sinusschwingungen als für den musikalischen Ton charakteristisch. Ihm sind die Obertöne schon als etwas blos Sinnliches ohne Bedeutung für die Klangfarbe. Die Variabilität der Klangfarben sei unendlich, die der Obertonkombinationen endlich (was Engel mit Recht nachher in Abrede stellt). Ferner lasse sich durch keine Kombination von Flöten- oder Stimmgabeltönen ein Trompetenton erzeugen. Herr Lasson weiß also nicht, daß Helmholtz und seit ihm noch viele Andere Klangfarben künstlich aus einfachen Tönen erzeugt haben. Er entdeckt endlich, daß die Klangfarbe auf den im Ton enthaltenen Geräuschen beruht, und versinkt wieder in Betrachtungen über die ideale Bedeutung dieses »chaotischen Elementes«. Er weiß also auch nicht, daß Helmholtz und Andere vor ihm die Geräusche bereits in Rechnung gezogen haben. Sodann spricht Herr Hoffmann unter Anderem über das Verschwinden der Töne mit der Höhe: »Sie entschwinden nur der Wirklichkeit, um in die Idee zu gehen, und zwar in die der Idee adäquate Form, in den Punkt, in welchem dann das Hören stattfindet, ... wie denn überhaupt, soweit das Weltall reicht, alle Entscheidung im Punkt stattfindet« — Phrasengetön von der Klangfarbe der Blechpauke, etwas stark selbst für das entlegene und zu solchen Übungen sonst wohlgeeignete Feld der musikalischen Metaphysik. Besser harmoniren die Reden der Herren Dreher und Essen zu dem von Engel angestimmten Ton. Aber an allen Reden ist das Beste, daß sie diesen selbst zu weiteren eingehenden Bemerkungen, besonders über die musikalische Funktion der Geräusche und wieder besonders der Stimmgeräusche veranlassen. Das sind substanzielle Gerichte, für die man schon Einiges über Idee und Welt im Allgemeinen mit in den Kauf nimmt.

Halle a. S. **C. Stumpf.**

Notizen.

Zu Franz Schubert's Messen. Die Breitkopf und Härtel'sche Gesammtausgabe von Schubert's Werken hat in ihrer jüngst erschienenen Serie XIII der Welt einen Schatz zugänglich gemacht, dessen Ausbeutung für Geschichte und Praxis hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten lassen wird. Sie bringt in zwei Bänden sieben Messen des Meisters, welche bisher zum Theil ganz unbekannt, zum Theil schwer zugänglich waren, welche aber im Ganzen wie in zahlreichen Einzelheiten geeignet sind, zu seiner Charakteristik werthvolle Beiträge zu liefern. Hier soll an die stattliche Publikation nur eine geringe Detailbeobachtung angeknüpft werden, weil sie eine, wie mir scheint, unvermeidliche Konjektur im Gefolge hat.

Die erste Messe, in *F*-dur, ist überwiegend homophon gehalten; doch setzt am Schlusse des *Gloria* nach alter Weise bei den Worten *Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen* eine Fuge ein und das *Benedictus* ist ein, freilich in der einfachsten Weise gesetzter Canon: vierstimmig im Unisono (resp. in der Oktave), daher für zwei Soprane und zwei Tenöre bestimmt. Er besteht aus viermal 16 Takten; der zweite Tenor beginnt und trägt allein alle vier Perioden vor; am Schlusse einer jeden setzt die nächste Stimme ein. Der erste Sopran kommt zuletzt und singt nur die erste Periode. Bezeichnet man die vier sechzehntaktigen Perioden der Reihe nach mit den Buchstaben *a*, *b*, *c*, *d*, so ergiebt sich folgende Disposition:

Sopran I:				*a*
Sopran II:			*a*	*b*
Tenor I:		*a*	*b*	*c*
Tenor II:	*a*	*b*	*c*	*d*

Die Periode *a* nimmt nicht denselben Rang ein wie *b*, *c* und *d*, sondern ist dominirend und durchaus als melodieführende Oberstimme gedacht; deshalb ist auch, nachdem sie vom ersten Sopran vorgetragen, der Canon nicht weitergeführt, weil sonst das *a* des zweiten Tenors unter dem *b* und *c* der Soprane liegen und die Wirkung zerstört sein würde. Darin unterscheidet sich also dieser Canon von den sonst ähnlich organisirten Mozart's, Beethoven's, Cherubini's. Analogien zu ihm schuf Schubert in seinen Messen noch zweimal, nämlich 1815 im *Benedictus* der *G*-dur- und 1828 im *Credo* (bei den Worten *Et incarnatus est*) der großen *Es*-dur-Messe. Diese beiden Canons sind dreistimmig, folglich nur aus drei Perioden bestehend, und völlig jenem entsprechend organisirt. Es genügt, hier ihre Disposition anzugeben:

Benedictus für Sopran, Tenor und Baß:

Sopran	*a*	*b*	*c*
Tenor		*a*	*b*
Baß			*a*

Hier liegen *b* und *c* so hoch, daß sie für den Baß unausführbar wären.

Et Incarnatus für Sopran und zwei Tenöre:

Sopran			*a*
Tenor I	*a*	*b*	*c*
Tenor II	·	*a*	*b*

Die beiden *Benedictus* stimmen auch hinsichtlich der Taktzahl der einzelnen Perioden und der umgebenden Orchesterpartien überein. — Die Imitation der Stimmen ist nun überall genau; um so mehr befremdet es, in dem ersten Canon, der doch besonders einfach angelegt ist, unmittelbar vor dem Schlusse, mitten in der vierten Periode, die Ordnung gestört zu sehen. Mit dem dritten Viertel des neunten Taktes dieser Periode (Seite 80, letzter Takt) beginnt die Verwirrung. Die Soprane gehen ihren vorgezeichneten Weg mit *a* und *b*; aber während man im ersten Tenor die Fortführung von *c* erwartet, findet man hier, bis zu der zwei Takte später einsetzenden Fermate, eine vorher nicht dagewesene Phrase — nach der Fermate geht es mit den restirenden fünf Takten von *c* regelrecht weiter. Die Lösung giebt der zweite Tenor, welcher sonst ebenfalls in Ordnung ist und nur an jener Stelle, wo der erste etwas Neues bringt, die entsprechenden Takte von *c* (Seite 79, T. 5—7) wiederholt. Die Korruptel ist sehr einfach zu erklären: die beiden Tenorstimmen sind in diesen Takten beim Niederschreiben entweder durch einen Kopisten, oder wenn die Ausgabe wirklich mit dem Autograph übereinstimmen sollte, durch den Komponisten selbst mit einander vertauscht, und man setzt den letzteren nur in sein Recht ein, wenn man ihnen bei Aufführungen und Neudrucken ihren ordnungsmäßigen Platz wiedergiebt.

Berlin. Friedrich Spiro.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.

Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen

aus Handschriften des XV. Jahrhunderts.

Von

Wilhelm Bäumker.

Die in der vorliegenden Sammlung dargebotenen Lieder sind zwei Handschriften des XV. Jahrhunderts entnommen. Die eine, welche bis jetzt noch unbekannt war, entdeckte der bekannte Dichter und Hymnologe G. M. Dreves auf der k. k. Fideikommißbibliothek in Wien und benachrichtigte mich sofort von dem interessanten Funde mit dem Ersuchen, die Lieder der Handschrift herauszugeben. Da ein längerer Aufenthalt in Wien für mich in meiner jetzigen amtlichen Stellung zu den Unmöglichkeiten gehört, so war Se. Excellenz der Herr Kultusminister Dr. von Goßler so freundlich, die Übersendung der Handschrift seitens der k. k. österreichisch-ungarischen Regierung mir zu erwirken.

Die Texte und Singweisen dieser Wiener Handschrift bilden den Grundstock meiner Sammlung.

Die andere Handschrift, welche früher Hoffmann von Fallersleben gehörte und jetzt im Besitze der königl. Bibliothek in Berlin sich befindet, hat der genannte Gelehrte zur Publikation seiner »Niederländischen geistlichen Lieder des XV. Jahrhunderts 1854« benutzt. Indessen enthält dieses Buch nur die Texte der Lieder, nicht auch die Singweisen. Diese letzteren, sowie auch einige noch nicht veröffentlichte Texte, habe ich dem Inhalte der Wiener Handschrift hinzugefügt.

Die Lieder sind geordnet nach der Reihenfolge, welche die Handschriften darbieten.

Bei der Reproduktion der Melodien habe ich statt des alten vierlinigen Systems das fünflinige und anstatt der häufig in ein und demselben Liede wechselnden *c*- und *F*-Schlüssel den 𝄞 angewandt, im Übrigen aber, so viel als möglich, die Originalschreibweise beibehalten, weil die Notation aus der Übergangsperiode der Choralnotenschrift zur Mensuralnote herrührt.

Die ♯♯ und ♭♭ über dem Notensystem sind von mir hinzugefügt worden, um damit anzudeuten, daß der Schreiber der Melodien es vom kundigen Sänger erwartete, an den betreffenden Stellen, *b*, *es*, *fis* oder *cis* zu singen. Durch weitere

chromatische Zuthaten die Singweisen zu modernisiren, lag nicht in meiner Absicht.

Ursprünglich gedachte ich, nur die Melodien herauszugeben. Da aber Melodien ohne Texte nur Stückwerk sind, so entschloß ich mich, die Texte hinzuzufügen. Dabei habe ich die urkundliche Schreibweise (selbst u für v und umgekehrt) beibehalten, und nur des besseren Verständnisses wegen eine Interpunktion hinzugefügt.

Sr. Excellenz dem Herrn Kultusminister Dr. von Goßler, der k. k. österreich.-ungar. Regierung, der Verwaltung der k. Bibliothek in Berlin sowie den Herren: G. M. Dreves in München, Dr. Crecelius (meinem verehrten ehemaligen Lehrer) in Elberfeld, Dr. Everts, Direktor in Rolduc, Reichsarchivar Sivré in Roermond. P. Bohn, Gymnasiallehrer in Trier, Dr. Otto Kade, großherzogl. Musikdirektor in Schwerin u. a. spreche ich hiermit für die freundliche Unterstützung durch Rath und That meinen verbindlichsten Dank aus.

Zur Zeit, als die Lieder der vorliegenden Sammlung niedergeschrieben wurden, gehörten die Niederlande zum neuburgundischen Staate. Unter Johann dem Unerschrockenen (1404—1419) und dessen Sohn Philipp dem Guten (1419—1467) kam ein Reich zu Stande. »welches an Bildung, Kunstsinn, Gewerbfleiß und Wohlstand mit Italien wetteifern konnte«. Daß in einem solchen Lande Wissenschaft und Kunst in der schönsten Blüthe standen, darf uns nicht Wunder nehmen. Ich erinnere zunächst an die Gründung der Universität Löwen i. J. 1426 und an den Aufschwung der theologischen Studien sowohl, wie des religiösen Lebens, hervorgerufen durch die Pflege der Mystik, welche die Gegenstände des Glaubens, die dem sinnlichen Auge sich verbergen, vermittelst frommer Beschaulichkeit dem Gemüthe nahe zu bringen sucht. Der Boden für diese Richtung war schon vorbereitet worden im XIV. Jahrhundert. Geert Groote (1340—1384), der berühmte Gelehrte, Ascet, Bußprediger und Begründer der Genossenschaft der »Brüder des gemeinsamen Lebens« (Fraterherrn) hatte durch seine Predigten, zu welchen das Volk von allen Seiten herbeiströmte, viel zur Hebung des Gottesdienstes und des religiösen Lebens beigetragen. Sein Freund, der bekannte Mystiker Johann Ruysbroek († 1381), »doctor exstaticus« und »contemplator excellentissimus« genannt, gelangte nicht bloß durch seine mystischen Schriften als Theologe zu großer Berühmtheit, sondern erwarb sich auch zugleich den Ehrennamen eines »Vaters der niederländischen Prosa«, weil er nicht in lateinischer, sondern in seiner Landessprache schrieb. Bis auf den heutigen Tag lebt im Andenken seines Volkes noch fort der gewaltige Volksredner Johann Brugman († 1473). Dessen Landsmann, Thomas von Kempen († 1471), der die christliche Mystik in ihrem tiefsten Wesen erfaßte, hat durch das Büchlein von der »Nachfolge Christi« sein Andenken für alle Zeiten verklärt.

Auf welcher Höhe die Kunst der Malerei sich befand, das beweisen die altflandrische Malerschule der van Eyck im Anfange des XV. Jahrhunderts und die brabantische Schule mit den Meistern Roger van der Weyden, Hans Memling, Quentin Metsys, Lucas van Leyden und anderen.

Die Architektur feierte ihre Triumphe in der Errichtung prachtvoller gothischer Kathedralen (Breda, Rotterdam, Utrecht, Delft, Deventer, Zütphen, Zwolle) und Rathhäuser (Brüssel, Löwen, Gent, Gouda).

Namentlich aber hatten Musik und Volksgesang ihre goldene Zeit. Bekannt ist, daß die Schule der Niederländer 200 Jahre lang (1350—1550) in Europa ein gewisses Übergewicht behauptete, indem sie die Kunst des polyphonen Satzes zu einem der größten Mannigfaltigkeit fähigen System ausgestaltete und dadurch die Basis zur modernen Kunst gelegt hat. Die ersten Meister, welche den Ausgangspunkt dieser Entwicklung bilden, sind: Dufay, Okenheim, Hobrecht und Josquin de Près. Goudimel, der Lehrer Palestrina's, und der »Fürst der Musik« im Norden: Orlandus de Lassus sind beide Niederländer. Solche Meister konnten aber nur aus einem musikalisch sehr gut beanlagten Volke hervorgehen. Die in Handschriften und späteren Drucken noch vorhandenen Lieder legen denn auch Zeugniß ab, daß im XV. Jahrhundert der Volksgesang in großer Blüthe stand. Trink- und Liebeslieder, Gesänge von des Lebens Lust und Leid waren in großer Anzahl vorhanden. Noch bis um die Mitte des XVI. Jahrhunderts blieben diese in Übung, wie der Italiener Guicciardini bezeugt. Die Singweisen dieser Lieder waren so beliebt, daß die Tonsetzer der damaligen Zeit dieselben nicht nur mehrstimmig bearbeiteten, sondern auch ihren geistlichen Kompositionen als »cantus firmus« im Tenor zu Grunde legten. Niemand fand darin etwas Anstößiges. »Mochten die Namen der Messen noch so wunderlich klingen«, sagt der geistreiche Ambros, »das Alltagleben hatte einen poetischen Zug, darum büßte das ideale Leben der Kunst und Frömmigkeit nichts ein, wenn es jenes andere abspiegelte und zugleich verklärte; das Heilige wurde dadurch dem Niederländer nicht entweiht, wohl aber umgekehrt das Alltägliche geheiligt.« (Geschichte der Musik III, 25.)

Das Bild einer Zeit und ihrer Kultur spiegelt sich lebendig ab in den Volksliedern. Es war deshalb eine natürliche Folge der Verinnerlichung des religiösen Lebens, daß eine große Anzahl geistlicher Lieder entstand. Namentlich begannen um die Mitte des XV. Jahrhunderts die Rederykers (unsere Meistersinger) den vielfach derb-realistischen weltlichen Liedern geistliche gegenüber zu

stellen. Entweder dichtete man die weltlichen Texte geistlich um (Contrafacta) und behielt die ursprüngliche Singweise bei, oder man gab den Melodien weltlicher Lieder ganz neu gedichtete geistliche Texte, ein Verfahren, welches zu gleicher Zeit auch in Deutschland unter Heinrich von Loufenberg in Übung kam. Auf diese Art und Weise glaubte man die anstößigen Texte der weltlichen Lieder am besten verdrängen zu können. In der Berliner Handschrift finden wir eine große Anzahl geistlicher Lieder, über welchen die Anfangszeilen der weltlichen Lieder, nach deren Melodien sie gesungen werden sollen, notirt sind.

Die Lieder der Wiener Handschrift haben derartige Überschriften zwar nicht, aber es ist anzunehmen, daß der Schreiber seine Melodien aus derselben Quelle (dem Volksmunde) bezogen hat; denn einige Melodien lassen sich auf diese Quelle zurückführen, anderen merkt man es vielfach an, daß sie ursprünglich anderen Texten eigen gewesen sind.[1]

Von eigentlichen Kirchenliedern ist bis jetzt nur Weniges bekannt geworden: Übertragungen der Psalmen, des Lobgesanges Mariae »Magnificat«, des Canticum »Nunc dimittis servum tuum Domine« und des »Stabat mater«.[2] Indessen glaube ich, daß in den Niederlanden ebenso wie in Deutschland in der Kirche Lieder in der Volkssprache gesungen wurden. Nehmen wir z. B. gleich das erste Lied der Wiener Handschrift »Jhesus Christus, Marien soen«, so sehen wir, daß es vollständig nach Text und Melodie den Charakter eines echten Kirchenliedes an sich hat. Zudem enthalten unsere beiden Handschriften Übersetzungen alt-lateinischer Gesänge und eine Anzahl von solchen Liedern, welche in späteren katholischen Gesangbüchern sich wiederfinden.

1. Het is een dach der vrolicheit.
   Dies est laetitiae.
2. Een kindekyn is ons gheboren.
3. Magnum nomen Domini.!
4. Mit desen nywen iare.

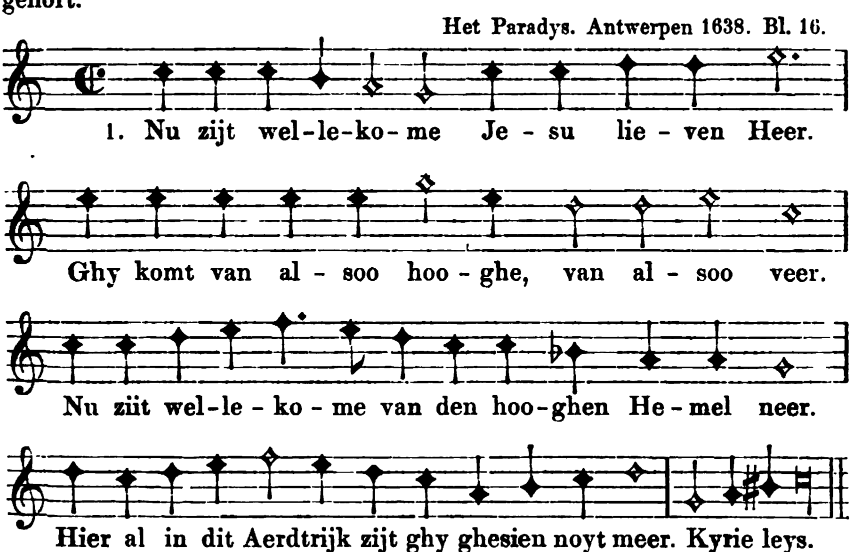
[1] In den Niederlanden blieb dieses Verfahren in weit größerem Umfange als in Deutschland bis in das 17. Jahrhundert hinein in Übung. Die Reformirten sangen ihre Psalmen nach beliebten Volksliederweisen, wie die Souterliedekens 1540 beweisen. Die kathol. Gesangbücher »Het Prieel der Gheestelijke Melodie«, Brugghe 1609, »Den Boeck der Geesteliicke Sanghen«, Antwerpen 1634, »Het Paradys«, Antwerpen 1638, enthalten eine ganze Anzahl Melodien weltlicher Lieder. In den Monatsheften für Musikgeschichte 1884 Nr. 3 und 8 habe ich die Anfänge der weltlichen Lieder zusammengestellt. Vergl. auch mein Werk: Das kath. deutsche Kirchenlied I, S. 4, 78, 90, 92. II, S. 4, 31 und 35.

[2] Publizirt von Meyer und van den Bergh; s. Literaturverzeichniß.

5. Laet ons mit hartsen reyne.
6. Ons is gheboren nv ter tiit.
   Nobis est natus hodie.
7. In dulci jubilo.

In dem Gesangbuche »Het Paradys«, Antwerpen 1638 finden sich folgende Lieder: 1, 2, 3, 4, 5. In älteren Gesangbüchern wird man jedenfalls noch andere entdecken. Das genannte Gesangbuch enthält überhaupt viele ältere Lieder in neuer Überarbeitung. Ich möchte an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, daß ich in demselben einen Leis gefunden habe, der zu den ältesten Kirchenliedern gehört.

Het Paradys. Antwerpen 1638. Bl. 16.



2. Christe Kyrieleison laet ons singen bly,
   Daer meed' oock onse Leysen beginnen vry:
   Jesus is ghebooren op den Heylighen Kers-nacht,
   Van een' Maghet reyne, die hoogh moet zijn geacht. Kyrieleis.
3. D'Herders op den Velde hoorden een nieuw liedt,
   Dat Jesus was gheboren, sy wisten't niet:
   Gaet aen geender straten, en ghy sult hem vinden klaer,
   Bethlem is de stede, daer't is geschiedt voorwaer. Kyrieleis.
4. D'Heylige drie Coon'ghen uyt so verren lant
   Sy sochten onsen Heere met Offer-hant:
   S'Offerden ootmoedelijck Myrrh' Wieroock ende Gout
   T'eeren van dat Kinde, dat alle ding behout. Kyrieleis.

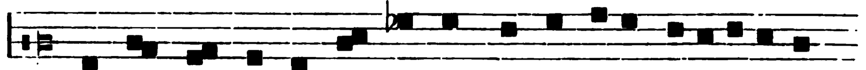
Daß dieses Lied ein altes ist, beweisen die Melodie, der Vers und der Schluß »Kyrieleis«. Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch für

1887 S. 65 habe ich schon gezeigt, daß hier die Überarbeitung eines von Hoffmann von Fallersleben in den Schluß des XI. Jahrhunderts gesetzten Liedes vorliegt.

1. Nun siet uns willekomen, hero Kerst,
   Die ihr unser aller hero siet.
   Nun siet uns willekomen, lieber hero,
   Die ihr in den Kirchen schöne siet. Kyrie-leyson.
2. Nun ist gott geboren unser aller trost,
   Der die hölsche phorten mit seinem creutz aufsthoes,
   Die Mutter hat geheischen Maria,
   Wi in allen Kerstenbucheren geschriben steht. Kyrie-leyson.

So theilt uns Quix (Historische Beschreibung der Münsterkirche und der Heiligthums-Fahrt in Aachen 1825. S. 119) das Lied mit und fügt hinzu: »In der Christnacht versammelten sich die Herren Scheffen auf ihrer Gerichtsstube, gingen dann in die Münsterkirche, wo sie die Chorstühle auf der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Scheffenmeister folgendes alte Lied an, welches vom Chore fortgesungen wurde: Nu siet etc.« Dieses Lied war aber nicht bloß in Aachen, sondern überhaupt am Niederrhein üblich. Das geht daraus hervor, daß in der ehemaligen fürstlichen Abtei Thorn an der Maas in der heiligen Nacht die Schiffer des in der Nähe liegenden Ortes Poll zur Kirche nach Thorn kamen, wo sie mindestens drei bis vier Strophen vor dem Altar des hl. Georg sangen. Dafür erhielten sie von der Äbtissin einen Imbiß und einen Krug Wein.[1]

Zum Beweise für meine Behauptung, daß hier eine ältere Melodie vorliege, führe ich ein handschriftliches Bruchstück des Liedes an.



Syt wil - le - komen heir-re kirst want du unser alre here bis.[2]

Außer den Liedern, die man als Kirchenlieder betrachten kann, war eine große Anzahl geistlicher Lieder vorhanden, welche der Privaterbauung dienen mochten: Gesänge zu Weihnachten, Marien-

[1] In einem handschriftlichen Rituale dieser Abtei aus dem 17. Jahrhundert, welches aber nach Mittheilung des Herrn Pfarrers Moubis die Kopie einer älteren Handschrift ist, heißt es: »In vigilia Nativitatis evangelio finito nautae de Poll tenentur cantare: »Nu siet willekom herro kerst« etc. ad minimum tres aut quatuor versus ante altare Sti. Georgii, quibus Abbatissa tenetur dare offam et amphoram vini.«

[2] Herr Domchordirigent Boeckeler in Aachen sandte mir dieses Fragment, welches er in einem Evangeliarium Kaiser Otto's III. (980—1002) gefunden hatte.

und Heiligenlieder, namentlich aber geistliche Minnelieder. Diese letzteren waren die Frucht der mystischen Richtung, welche, wie oben gezeigt wurde, bereits im XIV. Jahrhundert sich Bahn zu brechen begann und später eine leidenschaftliche Begeisterung für das Klosterleben wachgerufen hatte. Alle diese Lieder behandeln einen Gedanken: »Christus ist der Bräutigam, nach dem die minnende Seele sich sehnt. Zur Vereinigung mit ihm gelangt man nur durch die Lossagung von den Gütern und Freuden der Welt und selbstlose Hingabe an den Erlöser.« Mit hinreißender Wahrheit werden alle Schattirungen des Leides und der Wonne geschildert, welche in der Seele, die Christum zu minnen anfängt, sich ausprägen. Mit tiefem Seelenleiden beginnt die Minne, in ruhiger Seligkeit endigt sie. Dabei wird die Sehnsucht nach dem himmlischen Bräutigam oft in so bezaubernden Farben dargestellt und mit einer solchen Gluth durchdrungen, daß man unwillkürlich an das hohe Lied erinnert wird. Alle diese Lieder bilden einen reizenden Gegensatz zu den weltlichen Liebesliedern, erfreuten sich aber wegen ihres allzu subjektiven Charakters mit wenigen Ausnahmen keiner besonderen Popularität.

Was den Inhalt angeht, so können wir die mitgetheilten Texte folgendermaßen gruppiren:

I. Weihnachtslieder Nr. 10, 12, 14, 16, 17, 40, 48; Neujahrslied 47; von den hl. Dreikönigen 13; vom Namen Jesu 15; vom Leben und Leiden Christi 8, 11, 18; Osterlied 44; Gebet zu Christo 1.

II. Marienlieder: Ihre Freuden und Leiden. Lobgesänge zu ihr 5, 6, 7, 14a, 23, 31, 56, 61, 62.

III. Heiligenlieder: Von den Heiligen im Allgemeinen 59; von St. Katharina 27; St. Agnes 28; St. Margaretha 29.

IV. Lieder vom geistlichen Leben: Lossagung von der Welt und Hinkehr zu Jesus 2, 3, 4, 36; vom Streite des Geistes wider die Natur 41, 42; Bekehrung des Menschen 35; Erlösung 37, 38, 43, 45, 55; geistliche Minnelieder 19, 20, 21, 22, 32, 33/34, 39, 46, 49, 50, 52, 53, 57.

V. Lieder verschiedenen Inhaltes: Vom Tod 6a, 51; vom Vortheil der Leiden und Widerwärtigkeiten des Lebens 24, 25; von den Freuden des Himmels 9, 54; von der Tugend der Barmherzigkeit 26; Reinigkeit 58 und Jungfräulichkeit 30.

Von nur wenigen Liedern sind die Verfasser bekannt: Es sind folgende Namen:

1. Johannes Brugman wird in der Berliner Handschrift bei zwei Liedern »Ic heb gheiaecht myn leven lanc« (Nr. 73) und »Mit vroechden laet ons singhen« (Hoffmann, Niederl. Geistl. Lieder

Liede ein Schema hinzugefügt, auf Grund dessen man sich leicht orientiren kann.

Der Endreim ist bisweilen sehr unregelmäßig und fehlt öfters ganz. Auch wechseln stumpfe und klingende Reime nicht regelmäßig mit einander ab. Häufig entspricht dem stumpfen Reim ein klingender und umgekehrt. Nicht selten kommt auch der Binnenreim vor und der Doppelreim (dobbelsteert), wenn zwei Reime den Vers schließen, z. B. »ewen trewen«.

Wir dürfen überhaupt keinen strengen kritischen Maßstab an diese Texte anlegen. Ihr Werth ist verschieden. Manche sind nach Form und Inhalt von untergeordneter Bedeutung, andere dagegen ziehen uns an durch die kindlich-naive Auffassung und den poetischen Schwung. Einzelne Stellen sind von überraschender Schönheit: ein hoher poetischer Hauch weht uns aus ihnen entgegen.

Die Notenschrift stammt aus einer Zeit, in welcher die Mensuralisten anfingen, die Noten des Gregorianischen Chorals für ihre Zwecke zu benutzen. Die Noten des Chorals sind bekanntlich folgende ▪ ■ ♦. »Ihre verschiedene Gestaltung hat keinen direkten Bezug auf den Rhythmus, noch viel weniger auf die Mensur der kirchlichen Gesänge« (Pothier). Als die Mensuralisten sich dieser Notenschrift bemächtigten, nannten sie die ▪ longa, die ■ brevis, die ♦ semibrevis und fügten, weil sie mit diesen Zeichen nicht auskamen, nach oben hin die ▬ maxima und nach unten die ✦ minima und ✦ semiminima hinzu, sodaß wir also folgende Notenreihe erhalten:

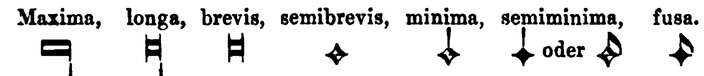
Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima.

In unsern beiden Handschriften kommen bei den lateinischen Choralgesängen und auch bei einer ganzen Anzahl von Liedern in der Volkssprache nur diese beiden Noten ✦ ♦ vor, welche den oben notirten longa und brevis entsprechen. Man vergleiche z. B. das Lied Nr. 1 »Jesus Christus marien soen« auf dem I. Facsimile und Nr. 70 »Ave Maria maghet pia« auf dem III. Facsimile.

Einzelne Lieder, die ursprünglich nur in Choralnoten notirt waren, sind von einer späteren Hand mensurirt worden. Die beiden Notengattungen ✦ ♦ sind dann gleichwerthig als Semibreven zu nehmen, die neu hinzugekommene ✦ als minima. Vgl. No. 64. In anderen Liedern, z. B. No. 13, ist die ✦ zur Minima degradirt worden durch Anfügung eines Striches nach oben ✦. Die übrigen Zusammenstellungen sind nach der oben notirten Skala leicht zu erkennen.

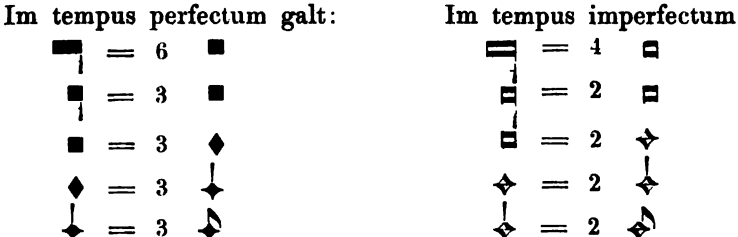
Nur ein Lied »In dulci jubilo« (vgl. Facsimile III) ist in weißen Mensuralnoten notirt. Die Reihenfolge derselben entspricht der Skala in schwarzer Notation:

Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa.



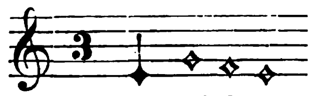
In einigen wenigen Liedern treten an einzelnen Stellen mitten unter den schwarzen Noten weiße auf (Nr. 4a, 50, 52, 55, 58, 62, 63.) Da hier überall ein dreitheiliger Rhythmus vorausgeht, so bezeichnen die weißen Noten den Eintritt der imperfekten zweizeitigen Mensur, im Gegensatze zur voraufgegangenen perfekten oder dreizeitigen.

Im tempus perfectum galt: Im tempus imperfectum
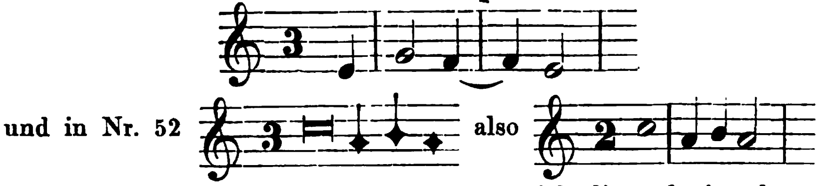


In den genannten Liedern sind demnach die weißen Noten zweizeitig zu messen.

Der öfters vorkommende Gang:



wäre demnach in folgender Weise wiederzugeben:



und in Nr. 52 also

Was die Ligaturen angeht, so habe ich die aufsteigenden mit und die fallenden mit wiedergegeben, weil diese Schreibweise am meisten der Originalnotation entspricht. (Vgl. die Tafel I und III der Facsimilia.) Bei der Übertragung in moderne Taktnoten ist die Regel zu beachten, daß die genannten Ligaturen, sie mögen nun aus zwei oder drei Noten bestehen, stets den Werth einer langen Note haben. Bei der aufsteigenden Ligatur ist der Accent auf die zweite Note zu legen, etwa so , bei der

absteigenden auf die erste ◆ ◆. Die Berliner Handschrift giebt diese letztere in den zweistimmigen Sätzen bald so ◆ ◆ bald ◆ ◆ ◆ wieder. Die Regeln hiefür findet man in E. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi tom. III, 21, 33, 34, 54, 119. Vgl. auch Riemann, Dr. H., Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig. 1878. S. 225 ff. 282 ff.

Die Rhythmik der vorliegenden Gesänge ist eine sehr verschiedenartige. Die nicht metrischen Texte in Choralnotation richten sich nach dem freien Rhythmus der Textdeklamation. Bei den metrischen Texten ist das Versmaß im Ganzen maßgebend für den musikalischen Rhythmus. Die meisten Lieder stehen im tempus perfectum d. h. im dreitheiligen Zeitmaß, welches jedoch in ein und demselben Liede zuweilen mit dem zweizeitigen (tempus imperfectum) abwechselt, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht.

Die Tonarten sind die altkirchlichen.

				Grundton.
I.	Dorisch:		*D e f g a h c d*	*d*
II.	Hypodorisch:	*a h c*	*D e f g a*	
III.	Phrygisch:		*E f g a h c d e*	*e*
IV.	Hypophrygisch:	*h c d*	*E f g a h*	
V.	Lydisch:		*F g a h c d e f*	*f*
VI.	Hypolydisch:	*c d e*	*F g a h c*	
VII.	Mixolydisch:		*G a h c d e f g*	*g*
VIII.	Hypomixolydisch:	*d e f*	*G a h c d*	
IX.	Äolisch:		*A h c d e f g a*	*a*
X.	Hypoäolisch:	*e f g*	*A h c d e*	
XI.	Ionisch:		*C d e f g a h c*	*c*
XII.	Hypoionisch:	*g a h*	*C d e f g*	

Mit Vorzeichnung von einem *b* konnten diese Tonarten um eine Quint nach unten und eine Quart nach oben transponirt werden. Jedoch fehlen in unseren Handschriften die Vorzeichnungen des *b*. Selbst, wo der Tritonus unmittelbar folgt, fehlt häufig das *b*. Nach den Tonarten vertheilen sich die Lieder wie folgt:

Dorisch.

1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 50, 55, 56, 58, 60, 61, 66, 68, 69, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 84, 85.

Phrygisch.

13, 14, 31, 52, 53, 54, 74.

Lydisch.

5, 12, 39, 49, 51, 59, 65, 67.

Mixolydisch.

9, 11, 15, 19, 41, 44, 57, 72.

Äolisch.

12 (mit ionischem Schluß), 26, 29.

Ionisch.

10, 16, 33, 34, 43, 62, 63, 64, 70, 71, 78, 81, 83, 86.

Die Melodien unserer Texte sind zum großen Theil weltlichen Liedern entnommen. Man vergleiche die Nummern:

2, 4, 6, 7, 8, 9, 21, 22, 33, 34, 35, 44, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82.

Von lateinischen Kirchengesängen rühren her die Singweisen zu Nr. 10, 11, 14, 16, 36, 40? 68 und 70.

Zweistimmige Lieder bieten uns die Nummern: 16, 36, 40, 47, 63, 64.

Unter diesen meist verschollenen Melodien giebt es einige von großer melodischer Schönheit, andere von geringfügigem Werthe. Die alten Tonarten geben ihnen ihr charakteristisches Gepräge. Wer nur moderne Lieder gesungen oder gehört hat, dem werden manche Gesänge sehr hart klingen, wer aber an den Gregorianischen Choralgesang gewöhnt ist, wird an vielen Melodien großen Gefallen finden. In diesem Punkte kommt es viel auf die musikalische Erziehung an, die Jemand zu Theil geworden ist. Die mehrstimmigen Lieder gewähren uns einen interessanten Einblick in die geistige Werkstätte der Diskantisten des XV. Jahrhunderts. Eine wohlklingende Harmonie und feine Form werden wir allerdings vergebens darin suchen. Wir müssen indessen bedenken, daß wir die ersten Versuche im zweistimmigen Kontrapunkte vor uns haben, und trotzdem sind auch hier einzelne Stellen, wie z. B. die Kadenzen im »Magnum nomen Domini« von großer Schönheit.

Beschreibung der Handschriften.

Die Wiener Handschrift. (A.)

Den Grundstock der vorliegenden Sammlung bildet die Pergamenthandschrift 7970 auf der k. k. Fideikommißbibliothek in Wien, ein Lederband mit Schließen. 14 1/2 cm hoch und 10 1/2 cm breit.

Sie stammt aus dem XV. Jahrhundert. Eine Notiz über den Schreiber findet sich nicht darin, ebensowenig die Angabe einer Jahreszahl. Die Schrift ist gothisch mit schönen Initialen in rother und blauer Farbe. Die Lieder sind in durchgehenden Zeilen und nicht in abgetheilten Versen geschrieben. Die Strophenanfänge sind jedoch durch kleine farbige Initialen gekennzeichnet.

Die Handschrift zählt 151 mit römischen Ziffern signirte Blätter. dann folgt ein Anhang mit 14 nicht gezeichneten Blättern. Blatt I bis LXXVII stehen 47 Lieder mit ihren Singweisen. Das letzte Lied »Mit desen nywen iare« ist zweistimmig. Es kommen auch vereinzelt Lieder ohne Melodien vor.

Bl. LXXIa »Liidt den tiit al dunkt hi v lanc.«

Bl. LXXIb »Oirlof, oirlof valsche werelt.«

Die Handschrift war für den Klostergebrauch bestimmt und ist viel benutzt worden. Vor den ersten neun Liedern steht jedesmal als Einleitung eine Betrachtung, deren Schluß die Absingung des betreffenden Liedes bildet.

Als Beispiel gebe ich die Schlußbetrachtung Bl. XVIb ff:

»Och lieue bruederkyns ende susterkyns dencket in v seluen hoe scoen eñ hoe genuechlic dattet hier op eertriic is inder meyentiit inder daghereit, als die bloemkyns eñ die roeskyns wytspruten eñ hem suetelike op die sonnen toecomste opluyken eñ beghinnen bouen maten wel te ruken. Ende alle die bloemekyns syn beuaen mit sueten louerkyns ende bloeyen suuerlic. Ende die sonne beghint scoen en claer te rysen aen dat firmament des hemels. Eñ alle die vogelkyns syn vroelic inder lucht eñ singhen seer blidelic eñ scoen. Och wie mach anders seggen, ten is seer genuechlic in desen voirscreuen tiit!

Och lieue brueders gesciet dese voerseyde zueticheit hier opp eertriic in des conincs kerker. Want eertriie en is niet, dan een diepe kerker, daer wy in syn geset ouermits ons misdaet. Want doe adam, onse olde vader, ende eua, onse moeder, gods des ewichs coninx gebot braken, doe worden si wyten paradiis geset in den kerker: dat is hier op eertriic. Dair om seg ic v, lieue broeders, geschiet dese voirscreuen sueticheit hier op eertriic, in gods des ewich coninx kerker; O dencket dan in v seluen, wat groeter sueticheit moet geschien in gods, des ewich coninx, hoeue ende in synre salen, bouen in hemmelriic. Syn dese roeskyns eñ bloemkyns hier dus suete, ende singhen dese vogelkyns dus scoen ende blidelic op eertriic, in dese kerker; Och hoe suet en scoen moeten dan die bloemkyns syn ende roeskyns in des coñinx houe eñ in synre salen! Welke bloemkyns eñ roeskyns nymmermeer en vergaen noch en verdorren.

O hoe scoen syn daer die bloemkyns mit sueten louerkyns beuaen! Ende hoe blidelic ende hoe scoen moeten daer die vogelkyns singen, daer anders niet en is, dan grote vroude eñ bliiscap ewelic durende. Tot welke bliiscap ende vroude brenget v ende my tesamen god die vader, die soen, eñ die heilighe gheest, drie personen, een wesen, nae deser tiit, die nv ende ewich ouer alle die werrelt moet syn gebenediit. amen.«

Auf Bl. LXXVIII bis CLI stehen lateinische Gesänge: Sequenzen, Hymnen, Antiphonen und Responsorien. Bl. CXLXIII b. »Media vita« mit den Interpolationen »Ach homo perpende fragilis.« (vergl. Mone, Hymnen 290, ferner W. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. Nr. 300.)

Der Anhang (14 Blätter) enthält 1. eine Unterredung zwischen einem Lehrer und Schüler über das geistliche Leben.

2. das Lied:

Heilicheit en leyt niet in den schyn,
Mer heilicheit leyt in heilich te syn.

6 achtzeilige Strophen.

3. eine Anzahl Sprichwörter und Sentenzen in Versen über Lebensweisheit, Ehre, Untreue, irdisches Gut, Krankheit etc.

Zum Beispiel:

Die syn vrient proeuen sal,
Die proeuen in syn ongeual;
Want int geluck is menich vrient,
Die inder noet al niet en dient.

———

Soe wien dunct, dat hi genoech kan,
Hi en werdt nymmermeer wiis man;
Eñ wien dunct, dat hi is wiis,
Die draecht van alre sotheit priis.

———

Die meeste wiisheit diemen vindt,
Die is dat elc hem seluen kent,
Ende daertoe die meeste riicheit
Dunket my wesen genoegelicheit;
Want wien genoech is, dat hi heeft,
Hi is die riicste, die daer leeft.

———

Die alre meeste eer is trouue,
Trouue is alre eeren vrouue;
Hi is wiis en wel geleert,
Die al dinc ten besten keert.

———

Weet ghi wat ic gescreuen sach,
Wiltu verwinnen, soe verdrach.

———

Leert verdragen, Als ghi verdraecht,
Sonder clagen, Hoe seer men v iaecht,
Wie ghi siit, Ghi wynt den striit.

Den Schluß bildet das Lied: »Dies est laetitiae« mit der Melodie. Als Facsimilia biete ich dem Leser Blatt I mit dem Liede: »Jhesus cristus Marien soen.«

Blatt XIII a. »Het is een dach der vrolicheit.«

Blatt LXXVI a und b. »Mit desen nywen iare.«

Die Berliner Handschrift. (B.)

Die zweite von mir benutzte Handschrift befindet sich jetzt auf der k. Bibliothek in Berlin, Manuscr. germ. 8. 190, Pergamenthandschrift

in Lederband gebunden. Sie zählt 184 (wahrscheinlich vom früheren Besitzer Hoffmann von Fallersleben) signirte Blätter. Sie rührt von verschiedenen Schreibern her und datirt aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

Die 105 niederländischen geistlichen Lieder dieser Handschrift hat der obengenannte Gelehrte in seinem Büchlein »Bibliotheca Hoffmanni Fallerslebensis.« Leipzig. 1846. S. 7—14 aufgezählt. Die größte Anzahl ist abgedruckt in den »Niederl. geistl. Liedern«. Hannover. 1854.

Über den Texten stehen meistens die Anfangszeilen der weltlichen Lieder angegeben, nach deren Singweisen die geistlichen gesungen werden sollen. Die Noten dazu stehen durchgehends nicht bei den vollständigen Texten, sondern sie finden sich Bl. 99—109 der Handschrift mit der ersten Textstrophe besonders aufgezeichnet. Indessen kann man doch annehmen, daß diese Melodien die an anderer Stelle über den Texten angegebenen weltlichen Liedweisen repräsentiren.

Außer den niederländischen Liedern enthält diese Handschrift, wie auch die Wiener, eine große Anzahl lateinischer Gesänge mit den Melodien.

Vergl. Horae Belgicae I. S. 110—113.

Aus diesem Manuskripte gebe ich die Facsimilia Bl. 13a. »In dulci iubilo.«

Bl. 56a. »Ave maria, maghet pia.«

Berliner Handschrift. (C.)

Einigemale habe ich eine dritte Handschrift der Melodieangaben wegen citirt. Es ist dies die Papierhandschrift Manuscr. germ. 8. 185 auf der königl. Bibliothek in Berlin, welche früher ebenfalls Hoffmann von Fallersleben zugehörte. Sie zählt 322 Seiten und enthält 92 geistliche Lieder ohne Melodie, jedoch häufig mit Melodieangaben weltlicher Lieder. Die Anfänge der Texte findet man verzeichnet in der »Bibliotheca Hoffmanni Fallerslebensis.« Leipzig. 1846 Seite 15—20.

Vgl. Horae belg. I. Seite 113 ff.

Literatur.

Acquoy, *Dr. J. G. R., Het geestelijk Lied in de Nederlanden voor de Hervorming. Aanwijzingen en wenken in »Archief voor Nederlandsche kerkgeschiedenis.« Tweede deel. S'Gravenhage, 1886. 8.* (Sehr zu empfehlen!)

Alberdingk-Thym, *J. A., Gedichten uit de verschillende tijdperken der Noord-en Zuid-Nederlandsche Literatuur etc. Eerste bundel. XIIe, XIIIe, XIVe, XVe en XVIe eeuw. Amsterdam, 1850. 8.*

Alberdingk-Thijm, *J. A. en L. J., Oude en nieuwe kerstliederen. Amsterdam, 1852.* (Mit Melodien.)

Coussemaker, *E. de, Chants populaires des Flamands de France. Gand, 1856.* (mit Melodien).

Everts, *W., Geschiedenis der Nederlandsche Letteren; een Handboek voor Gymnasiën en hoogere Burgerscholen. Derde, herziene Druk. Amsterdam, 1885.*

Gevaert, *F. A., Verzameling van oude Vlaemsche liederen mit begleiding van piano. Gent, o. J. 4.*

Goedeke, Karl, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Zweite ganz neu bearbeitete Auflage. I. Bd. Das Mittelalter. Dresden, 1884. S. 457—484. »Niederdeutsche poëtische Literatur.«

Hellwald, Ferd. von und **Schneider,** L., Geschichte der niederländischen Litteratur. Leipzig, (1887).

Hoffmann von Fallersleben, *De antiquioribus Belgarum literis. Vratislaviae, 1830. Horae belgicae, pars prima.*

—— Holländische Volkslieder. Breslau, 1833. *Horae Belgicae, pars secunda.*

—— *Bibliotheca Hoffmanni Fallerslebensis, Leipzig, 1846.*

—— Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544. Hannover, 1854. *Horae belgicae, pars undecima.*

—— Niederländische geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Handschriften herausgegeben. Hannover, 1854. *Horae belgicae, pars decima. 8.*

—— *In dulci iubilo,* Nun singet und seid froh. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie. 2. Ausgabe. Hannover, 1861.

—— Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. 3. Ausgabe. Hannover, 1861.

Jonckbloet, *Dr. W. J. A., Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde. Tweede geheel omgewerkte uitgave. Groningen, 1873. 2 Theile.*

Le Jeune, *Ms. J. C. W., Letterkundig Overzigt en Proeven van de Nederlandsche Volkszangen sedert de XV^{de} Eeuw. Te S'Gravenhage, 1828.* (Enthält 100 Lieder, darunter einige geistliche; ohne Melodien).

Lootens, A. et Feys, J. M. E., *Chants populaires flamands avec les airs notés et poesies populaires diverses, recueillis à Bruges. Bruges, 1879.* (Enthält eine große Anzahl geistlicher Lieder mit den Melodien.)

Meijer, *G. J. (Hoogleeraar te Groningen), De zeven Boetpsalmen en andere stukken, berijmt in de eerste helft der veertiende eeuw. Nieuwe Werken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden V. deel. I. stuk. Te Dordrecht, 1838. p. 137 ff.*

Moll, *W., Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer Vaderen in de vijftiende eeuw. Amsterdam, 1854. 2. Theile.*

Mone, F. J., Uebersicht der niederländischen Volks-Literatur älterer Zeit. Tübingen, 1838.

Snellaert, *F. A., Oude en nieuwe Liedjes. Gent, 1864.* (Mit Melodien).

Van den Bergh, *M. L Ph. C., Geestelijke Gedichten von Jacob van Maerlant en anderen, uit de 13de en 14de eeuw. Nieuwe Werken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden. V. deel, II. Stuk. Dordrecht, 1841. p. 1 ff.*

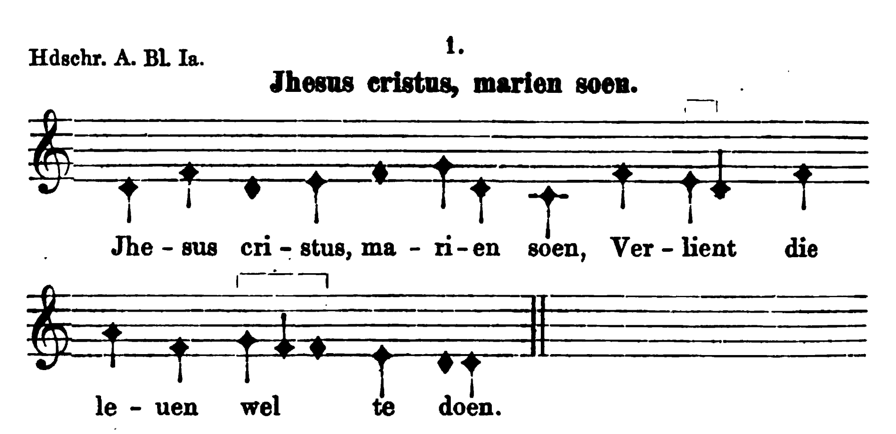
Van Vloten, *J., Gheestelyke Liedekens van Teunis Harmsen van Wevershoef en Zuster Bartjen van Utrecht. Algemeene Konst- en Letterbode voor het Jaar 1850. I. deel. Te Haarlem. p. 137—143 und 170—176.*

Willems, *J. F., Oude vlaemsche Liederen ten deele met de melodiën. Gent, 1848.*

Hdschr. A. Bl. Ia.

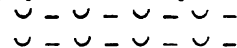
1.

Jhesus cristus, marien soen.



1. Jhesus cristus, marien soen,
   Verlient die leuen wel te doen.
2. Die syn versceiden van eertriic
   Kust vruechd bi v in hemmelriic.
3. End vree die heilich kerc ghemeen
   End al die kersten onder een.
4. End als ons tiit hier is gedaen,
   Die ewich croen van v tonfaen. Amen.
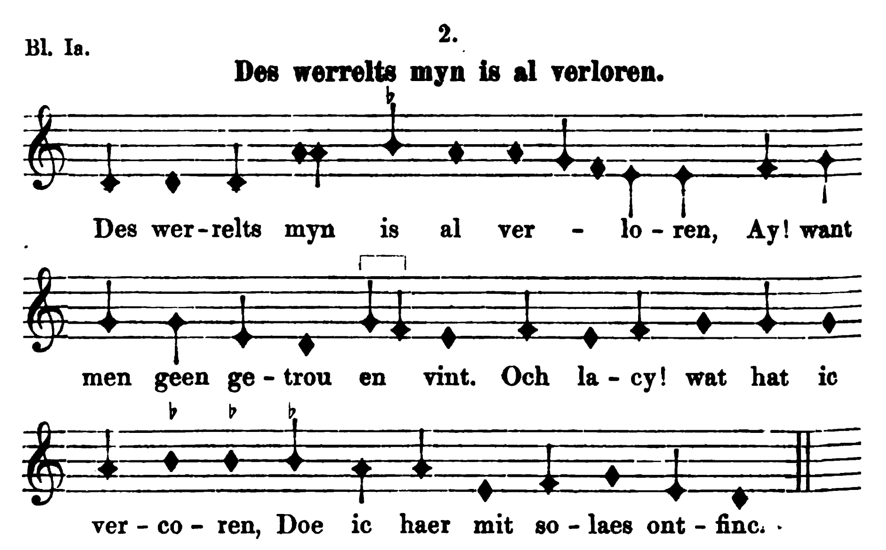
Zweizeilige Strophe mit folgendem Versmaß:



Bl. Ia.

2.

Des werrelts myn is al verloren.



1. Des werrelts myn is al verloren,
   Ay! want men geen getrou en vint,
   Och lacy! wat had ic vercoren,
   Doe ic haer mit solaes ontfinc.
2. Och! sonden heeft si bouen maten [Bl. Ib.]
   Op mi geladen menich iaer,
   End nu soud ic haer geerne laten,
   Dat sceiden valt my alte swaer.

3. Och sceiden! dat moet ymmer wesen
Van deser werrelt op eenre tiit,
Dus sucht ic dic van groter vresen,
Want qualic heb ic my gequiit.
4. Ic mach wel suchten ende beuen,
Als ic sal sceiden van eertriic,
Want reden sal ic moeten geuen
Van al myn sonden haestelic.
5. Och lacy! ic en weet geen reden
Voer tminste, dat ic heb gedaen,
Och, had ict oerdel wel geleden,
My gruuelt seer ter antwort staen.
6. Och! mocht ic gracy mi beweruen
Voer al myn sonden, twaer my guet!
Want alst geeft tiit, dat ic sal steruen,
En sal ic hebben genen moet.
7. Hiir om waert guet, const ic mygeuen,
Te dienen ihesu vlus ter stond,
Want off ic noch een vyr sal leuen,
En weet ic niet, off syn gesont.

8. Och! hoe bin ic dus traech [Bl. II a.] int sceiden
Van deser werrelt idelheit,
Ic weet nochtans, tis scerp te beiden,
Want altoes is die doet bereit.

9. Och! warwerts sel ic my nu keren,
Dair ic sal mogen troest ontfaen?
Al eyst myn hert, tis myn begeren,
Des werrelts vroude off te staen.

10. Och! waren ihesu myn gebeden,
Die ic sal doen, ontfanckelic,
Ende mocht myn ziel comen in vreden
Bi hem, daer bouen in hemelriic!

11. Soe waer ic vry van allen sorgen
End ic woud singen mit ioliit,
Altoes van tsauonts totter morgen:
Jhesus moet syn gebenediit. Amen.

Vierzeilige Strophe: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

In der Berliner Handschrift Bl. 73 a. lautet die Ueberschrift: »Adieu myn vroechden, adieu solaes.« Möglicherweise gehört die obige Melodie diesem weltlichen Liede an.

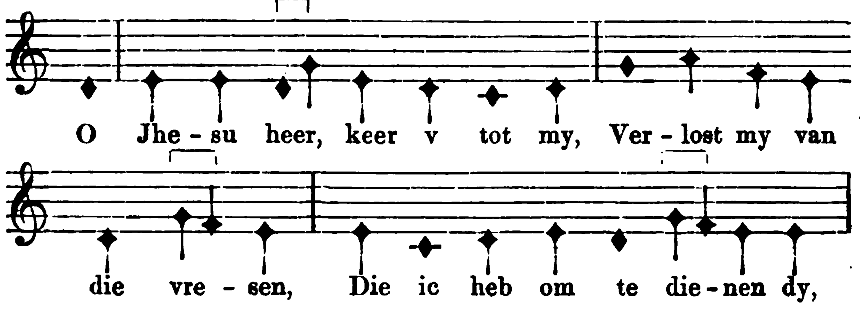
Textvarianten: 1,1. Die werelt myn. 2,2 ghelaten. 2,3 icse gaern. 2,4 veel te zwaer. 3,1 vmmer. 3,3 dus suchte dicke. 5,2 dat ic heb misdaen. 5,3 ic toerdel. 5,4 gruwet zeer. 6,1 nv verweruen. 7,2 ihesu tdienen vlusch. 7,3 vre. 8,4 altyt. 9,1 Ach warwaert sal ic nv my. 9,3 Al ist my hart. 9,4 der werelt vroechden af tstaen. 10,3 my siele. 10,4 daer fehlt. 11,3 altyt. Strophe 12:

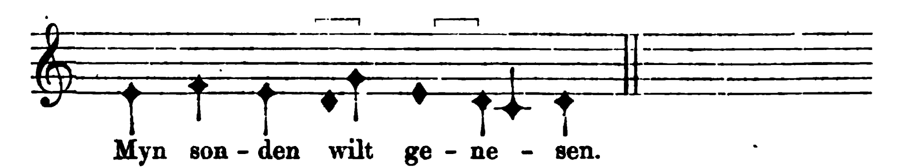
Des gonne my ihesus so goet,
bouen al so mynlich, suet en lustich,
wies mynne dus my quellen doet,
des nv begheer end bid zeer ynlich.

Bl. II b.

3.

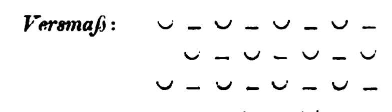
O Jhesu heer, keer v tot my.





1. O Jhesu heer, keer v tot my,
Verlost my van die vresen,
Die ic heb om te dienen dy,
Myn sonden wilt genesen.
2. Jhesus antwert, die suete heer,
Mit groet ontfermherticheit,
Ontsteken wyter mynnen seer,
Och onser alre salicheit:
3. O mensche, wilt v niet ontsien,
Die werrelt wilt begeuen,
Van vresen sal ic v doch vrien,
V sonden al vergeuen.
Die ziel:
4. O ihesu heer, wat groter myn
Word ic van v gewaren,
Beueel ic v myn hert, myn syn,
Ghy sult my wel beuaren.
5. Hier om soe wil ic vroudelic [Bl. IIIa]
Die werrelt laten gliden,
Ende dienen v in mynen tiden,
Ghi sult mi wel verbliden.
Jhesus:
6. O lieue kynt, des seker siit,
Dat ic v sal verbliden;
Ic sal v geuen ewich riic,
Wilt nu een luttel striden.
7. V striit sal syn int wederstaen
Al deser werrelts lusten,
End oft die viant v compt raden,
Daer op en wilt niet rusten.
8. In uwen striit soe roept my aen,
Den viant en wilt niet swichten,
Al laet ic v een wyl begaen,
Schier sal ic v verlichten.
9. Nv wilt die werrelt haest ofstaen,
End dient my sonder merren;
Ic sal v in myn riic ontfaen,
Bouen dat licht der sterren.
10. Daer suldi groete vrueohde plyen,
Myn suuerheit aenscouuen;
Wilt my nu mynnen end ontsien,
Ten sel v niet berouuen.
Die ziel:
11. O ihesu heer, dat ghi gebiet,
In my sel ict bereiden,
End wil die werrelt achten niet,
Van haer soe wil ic sceiden.
12. Addieu werrelt, addieu solaes
In tiitteliken hauen,
Die my maeh geuen ewich paes,
Hem wil ic gaen behagen.

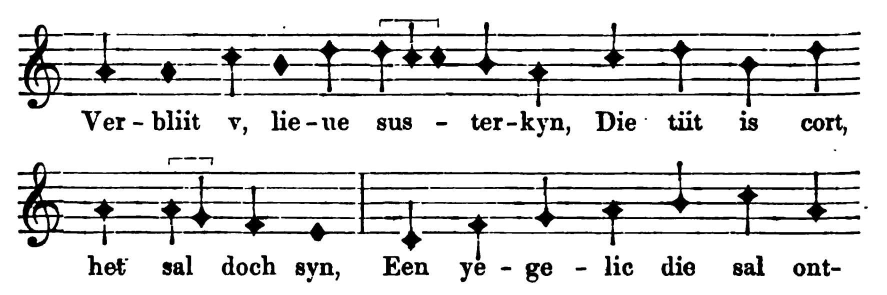
Versmaß:
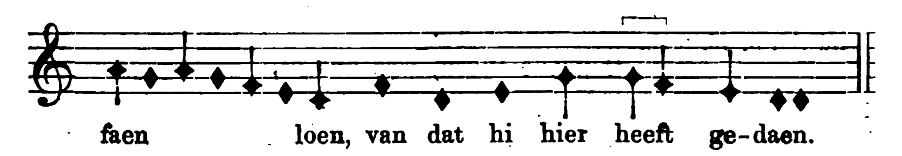


Bl. IIIb.

4.

Verbliit v, lieue susterkyn.





1. Verbliit v, lieue susterkyn,
Die tiit is cort, het sal doch syn,
Een yegelic die sal ontfaen
Loen, van dat hi hier heeft gedaen.
2. Mit recht soe moechdy syn [Bl. IVa.] verbliit
In ihesum cristum talre tiit,
Die v syn gracy heeft verlient,
Dat ghi die werrelt niet en dient.
3. Die werrelt is verganckelic,
Haer loen is seer wanckelic,
Wanneert haer dienre waent tontfaen,
Soe comt die doet end sprect hem aen.
4. Och hoe verveerlic ist verdriet
In hem, dan als hiit ouersiet,
Dat al syn bliiscap is gedaen,
End ducht, hi moet ter. hellen gaen.
5. Daer veel tormenten syn bereit
Hem, die syn leuen heeft geleyt
Al hiir beneden, op eertric,
In oncuysheit, houeerdelic.
6. Och, die tormenten syn soe veel,
Soe wie daer is, die woude wel,
Als ic vermoed nae myn verstaen,
Dat hem die doet mocht comen aen.
7. Soe wie daer is een oech opslach,
Het dunct hem syn soe menigen dach,
Heel meer dan maken dusent iaer;
Dat doet die pyn, die helsche vaer.
8. Och dus cricht hie wanhoep, wantrou
End voer syn sonden gheen berou,
Want hi hem niet heeft gedient,
Die syn dienres berou verlient.
9. O ghy, die hier begeert off vry
Te syn int laetste, hoert na my,
Ic raed, dat ghi die werrelt vliet,
Soe coemt ghy in dees vrese niet.
10. End dient ihesu mit hert, [Bl. IVb.] mit syn,
Hy sal v geuen guet gewyn,
Dat beter syn sal honderfout,
Dan ghi verdient, off winschen soudt.
11. Int eynd sal hy v doen getrou
End voer v sonden groet berou,
Daer ghy die vrees meed selt verslaen,
Wanneer si v coemt vechten aen.
12. O denct, wat vruechde v sel syn
Als ghi gedient hebt v termyn
Ihesu, coninc der werrelt wyt,
Die v sel geuen hemelriic.
13. O, daer ist also suet, so scoen,
Een yegelic draecht daer een croen,
Die clarer blincket ongeliic,
Dan son ende sterren nv ter tiit:
14. Der zielen brugom is soe scoen,
End sit daer in den hoechsten troen,
Die vroude is onsprekeliic,
Dair hy syn dienres meed verbliit.
15. Syn suet anscouuen is soe claer,
Wie bi hem is tien dusent iaer,
Het dunct hem syn een cleyne tiit,
Ja veel myn, dan een ogenblic.
16. Och die mocht horen dat geluyt,
Dat daer een yegelic geeft vyt,
Hi soud wel liden alle pyn, [Bl. Va.]
Om een vyr in die vroechde syn.
17. Nv laet ons roepen an
Ihesum cristum, den sueten naem,
Ende bidden, dat hi ons verlien,
Hem hier te dienen sonder vlien.
18. O ihesu heer, der maechden croen,
Marien wtuercoren soen,
Die suuer bleeft na v geboert,
Van v begeer wy, tsyn verhoert.
19. O scepper hemels end eertric,
Wy bidden v oetmoedelic,
Wilt ons verlienen nv ter tiit,
V hier te dienen mit ioliit.
20. End als ons tiit hier is gedaen,
Soe wilt ons mit solaes ontfaen
Bi v, bouen in hemelriic,
Daer vruechd end vreed is ewelic.
Amen.
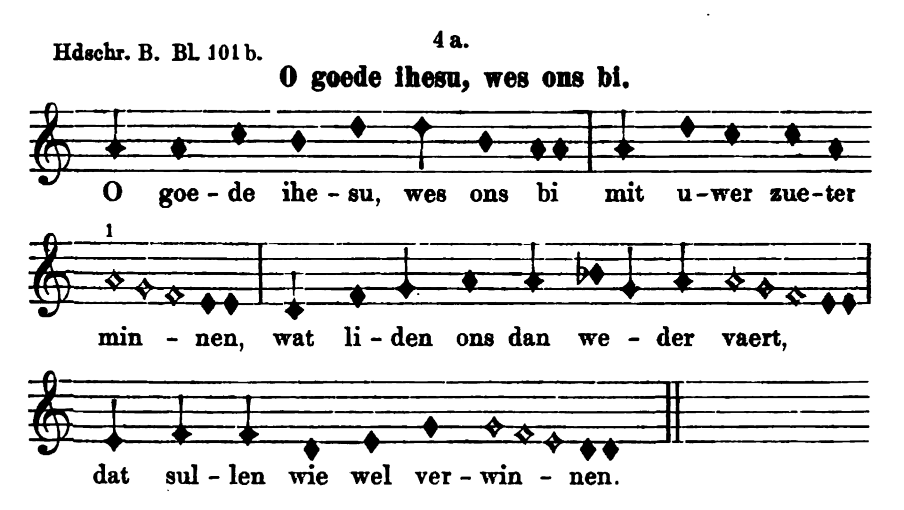
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

In der Berliner Handschrift findet sich dieselbe Melodie zu einem andern Texte:

Hdschr. B. Bl. 101 b.

4 a.

O goede ihesu, wes ons bi.

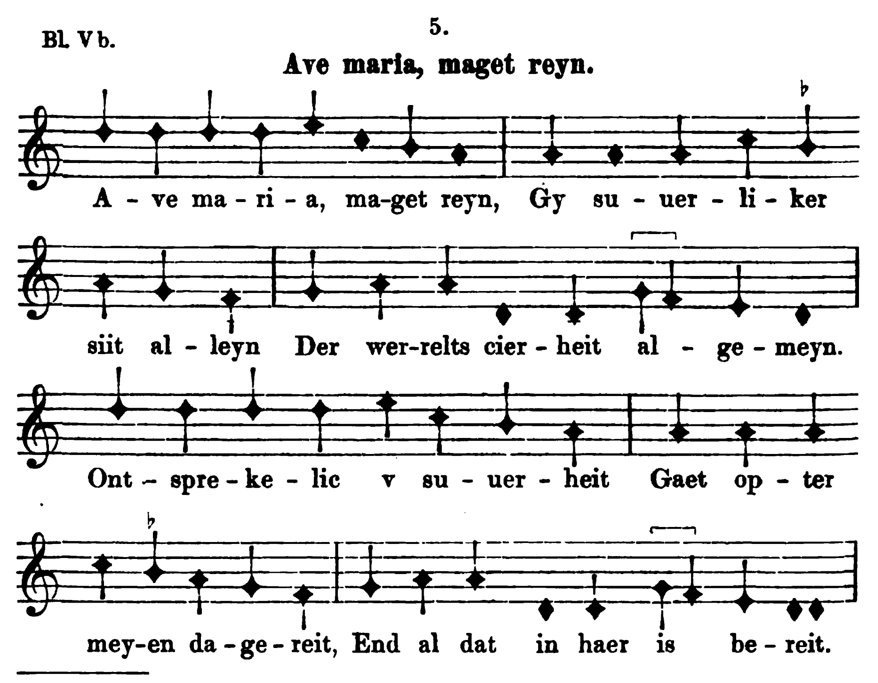


Der vollständige Text Bl. 145 hat die Überschrift: »het reden twie ghespelen goet ter heiden, plocken bloemen.« Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 74.
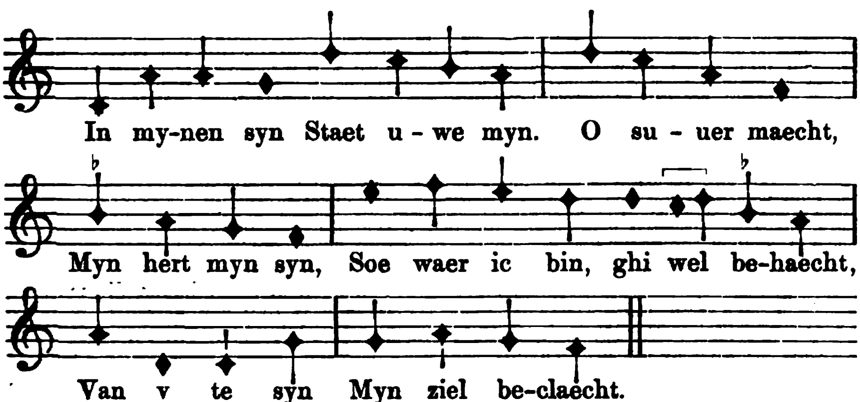
Bl. V b.

5.

Ave maria, maget reyn.



[1] Vgl. Einleitung S. 163



1. Ave maria, maghet reyn,
Gy suuerliker siit alleyn
Der werrelts cierheid algemeyn.
Ontsprekelic v suuerheit
Gaet opter meyen dagereit,
End al dat in haer is bereit.
In mynen syn
Staet uwe myn.
O suuer maecht,
Myn hert, myn syn,
Soe waer ic bin,
ghi wel behaecht,
Van v te syn myn ziel beclaecht.

2. Verlangen heeft my onbeuaen,
Als ic aenscou ster ende maen,
Eñ voert denk, hoet mit v mach staen.
Ghy siit die edel, suuer bloem,
Dair wt ghesproten is goeds [Bl. VIb.] soen,
Ihesus heer vanden hogen troen.
Alt hem̄elriic
hem seer verbliit
In v claerheit,
Want ghi die siit,
Diemen geliict
der daghereit
Mit alder vogelen sangberheit.

3. Ontsprekelic, o edel bruyt,
V suete roec, v suet geluyt
gaet bouen alle sang end cruyt.
Hy mach wel dragen hogen moet,
Die v kiest voir dat ertsche guet,
End al tiit uwe wille doet.
Want hi ontfaen
sel sonder waen
Een brugoms croen,
Die niet vergaen;
Mer als die maen
Sal rayen scoen,
Die ghi hem, edel bruyt, selt doen.

4. Wat sel ic van v denken meer,
Voer allen maechden hebdie eer,
Van ihesu, onsen heer.
Ghy siit syn moeder, hy v kynt,
Die v volcomelike mynt;
Al v begeert ghí aen hem vint.
Maria vrou,
Hier om hi sou,
Die v ter tiit
mach syn getrou,
Van allen row
werden verbliit
Hier nae mit v in hemmelriic.

5. O suuer maecht, verleent [Bl. VIIa.] doch my,
Dat ic v hier getrouue sy,
Bi wien ic bin, off wie by my,
Wat ic aenscow, tis my al niet,
Hoe scoen tmach syn, in dit verdriet,
Als ic denc, dat ghy scoenre siit!
O lieue maecht,
oft v behaecht,
Laet my doch syn
bi v gedaecht
End niet beclaecht,
Mer friis end fyn,
Als en brugom in v aenschyn.

6. O coninghyn, maect dat bereit:
Myn ziel, als sy van hene scheit,
Moet syn in hemmelriic geleyt,
Daer alle zielen spannen croen
End blideliken singen scoen
Mit ihesu, uwen lieuen soen.
Diet wel besiet,
Tis groet verdriet,
Van daen te sien,
Daer vroechd geschiet,
End droefheit vliet
mit alle pyn.
O maecht, helpt my daer in die schyn!

7. O vrou, wat sal ic aene gaen,
Myn sonden doen my dic verstaen,
Dat myn gebet word niet ontfaen.
O moeder der ontfarmherticheit,
Al dair die sonder troest op heyt,
Troest my, myn sonden syn my leit!
O lieue maecht,
ic word versaecht,
Och wat bediet,
Myn hert dat claecht
Van snachs tot daechs,
Ghi andwort niet,
En weet, hoe mit my is ghesciet.

Marien antwordt.

8. Die saec sel ic v seggen, kynt:
Seer weinich hebdy my gemynt,
Want ydel gedacht v hert verblint.
Ic bin soe edel, scoen ende fyn,
Wie dat my mynt, dair wil ic syn
Alleen mit myn cleyn kyndekyn.
Hebt my te sin
End myn kynts myn,
Soe sel v guet
geschien van hym,
End daer ic bin,
Ist dat ghy doet,
Suldy hiir namels dragen moet.

9. Wilt alle ydelheit van v slaen,
Gedenket myns end myn kynts naem,
Soe sal ic v dic spreken aen,
End draecht syn liden in v hert,
Dat hi leet, end die grote smert,
Doen hi om v ghecruset wert.
Om v leet hy [Bl. VIIIa.]
bi sinen ty
Soe groet verdriet;
liidt ghi nu vry
Alleen om dy,
Dat hi gebiet,
Hier nae sal v wel syn gesciet.

10. Maria maecht, ic uwen raet
Mit ganseliker trouuen vaet
End wil ontseggen alle quaet.
Gaet van my, o idelheit,
Maria heeft my waergeseit,
Want ghi myn hert dicwil verleyt;
Soe mach die bloem
mit haren soen
My spreken aen
End gheuen loen:
Een suuer croen,
Als ic sal gaen
Van heen bi haer, bouen die maen.

11. Daer si is roes van paradiis,
Scoen, edel, claer, friisch, suet ende wys,
Voer allen maechden draecht sy prys.
Wye soudmen vinden haers geliic,
Die god, ons vaer van hemmelriic,
Mit sinen vrucht gebenediit!
Niemant voirwaer,
Dat is doch claer
Een ygeliic,
want tis van haer
Een seker maer
Int eertriic,
Dat si is vrou van hemmelriic.
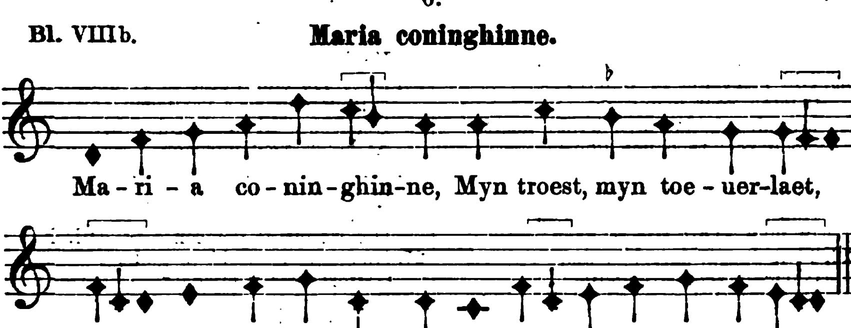
12. Wairlic, si is die edel vrou,
Diemen mit recht dienen sow,
Want si haer dienres is getrow;
Geloeft des vry, soe wie haer dient
End haer mit rechter herten myent,
Si sal hem syn een grote vrient.
Haer si loff, eer
mit onsen heer,
tot alre tiit,
Die ons hier neer
wil maken seer
In hem verbliit,
End daer nae geuen ewich riic. Amen.

Leich mit folgendem Versbau:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
 ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
 ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
 ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
 ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
 ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

6.

Bl. VIII b. **Maria coninghinne.**



1. Maria coninghinne,
   Myn troest, myn toeuerlaet,
   Vercriicht my v soens mynne,
   Berou voir myn misdaet.
2. Des word ic wel ontwaren,
   Dat v kynts myn is guet,
   Want si cant thert verclaren
   End gheuen gueden moet.
3. Soe wie yet sal beghinnen
   Tot sinen loff end eer,
   Staet hi niet in der mynnen, [Bl. IX.]
   Tsal hem verdrieten seer.
4. Dus ist my in die sinne,
   Dat al myn dienst is niet,
   Doe icse sonder mynne
   Daer traecheit seer offvliet.
5. Hiir om wilt myns ontfermen,
   Maria, edel vrow,
   Helpt my, int hert te bernen
   Mit ihesus myn end v.
6. Ic mach my wel beclagen,
   Bewenen talre tiit,
   Dat ic dus veel dagen
   Mit cleyne myn bin quyt.
7. Och! had ic my begheuen,
   Doe ic was out tien iaer,
   In gheesteliken leuen,
   Ic waer syn myn veel naer.
8. Nu troest my, keiserinne,
   Maria, suuer maecht,
   Sterct my mit v kynts mynne,
   Droeffheit van my veriaecht.

   Marien antwort.

9. O mensch, sich v van binnen,
   Swiicht stil end hoert my aen,
   End scerpt uwe sinnen,
   Soe moechdi my verstaen.
10. V clagen end v begeren
    Dat heb ic wel verhoert,
    Anxt, droefheit v beheren,
    Dair ghi my wel [myn][1] voer toert.
11. Ic sel v myn verweruen
    Van ihesu, mynen soen,
    Draecht int thert, lieuer [Bl. IX b.]
    steruen,
    Dan tegens hem te doen!
12. Wanner ghi v cont gheuen
    Dair toe mit al v syn,
    Soe wilt in vroechden leuen,
    Want ghy hebt myn kynts myn.
13. Och! wie sal my verlenen
    Alsoe int therte staen,
    Off hoe sal ic verdienen,
    soe gueden myn tontfaen?
14. Och mensch, wair syn dyn synnen,
    Hoe dwaeldi aldus seer?
    Wilt doch in v bekennen:
    Het heeft verdient v heer.
15. Waer om wilt ghi dus troeren
    End v verslaen dus zeer?
    Had god v niet vercoren
    Ghi waert hier nimmermeer!
16. Veel meer, dan ghi cont winsschen,
    Heeft hi voer v verdient,
    Mer ghi siit traech int eyschen,
    Int spreken heer verlient.
17. V gebet sal wel vercrigen,
    Dat ghy doet myns kynts eer,
    Mach twiuel buten bliuen,
    Dat hindert alte seer.
18. Ghy cont dat niet begheren,
    Ist salich, tsal v gescien;
    Mer trowen! soudt v deren,
    Ten schiet v een noch ghien!

[1] myn ist in dem Verse überflüssig. toert = toernet.

19. V bidden end begheren [Bl. X a.]
Laet vliegen van v snel,
Maect anxt, van hoep gheen veren[1],
Want si doen v groet quel.

20. Ghi moet wel in v herte
trueren voer v misdaet,
Mer denct, dat myn kynts smerte
Noch veel te bouen gheet.

21. Wie hem, die dit vergheten,
op hair verdiente staen,
End dair op hem vermeten,
In myn kynts riic te gaen:

22. Tien dusent iaer beneden
Gheleeft zeer strengelic,
En heeft bouen gheen reden,
Te syn een ogenblic.

23. Want beter ist verclaren
Myns kynts een oech opslach,
Dan in tien dusent iaren
yemant verdienen mach.

24. Mer die troert voir syn sonden,
Soe lanc hem duert eertriic,
End hoept op myn kynts wonden,
Verdient syn ewich riic.

25. Doet soe end weest te vreden,
Wilt v niet seer verslaen,
Denct wat hi heeft geleden,
Al hebdi veel misdaen.

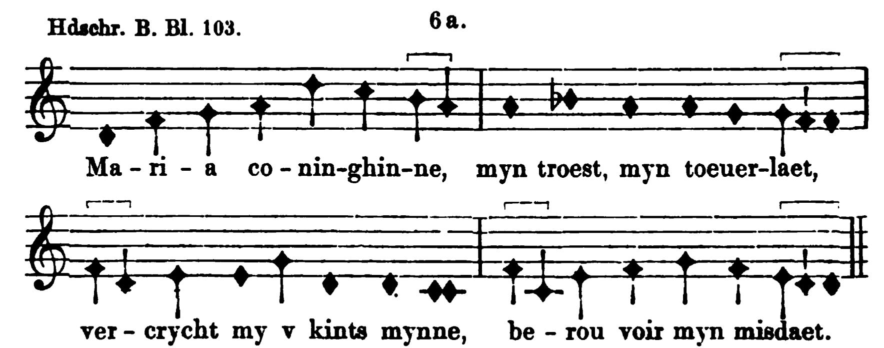
26. En dropel van sinen bloede
Is weerdich doch alleen,
Te nemen wt armoede
Die werelt al gemeen. [Bl. X b.]

27. Nochtans heeft hi te gader
Gestort voir v misdaet,
End pays tusschen syn vader
End v seer wel gemaect.

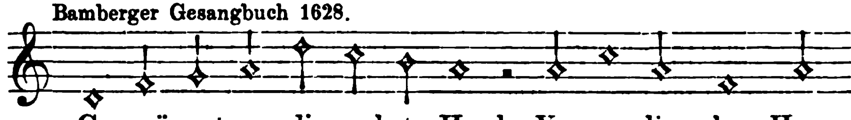
28. Hiir om wilt v verbliden
End dient hem trouuelic,
Hi sal in corten tiden
V halen in syn riic. Amen.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –

Die Berliner Handschrift B. enthält Bl. 136 b. die Strophen 1, 2, 7 und 8 des obigen Liedes mit der Überschrift: »Ic sye des morghens sterre.« Vgl. Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder No. 29 und 30. Die Melodie dazu ist folgende:



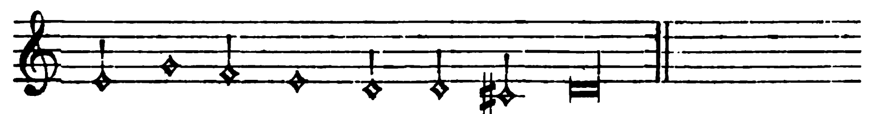
In katholischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts findet sich diese Singweise zu verschiedenen Texten.



[1] van hoep = wanhoep. veren? vielleicht gaen veren = fern bleiben.



vnd Hey-landt, Wel-che em-pfieng ein Wun-den gross,



Sein hei - ligs Blut er da ver - goss.

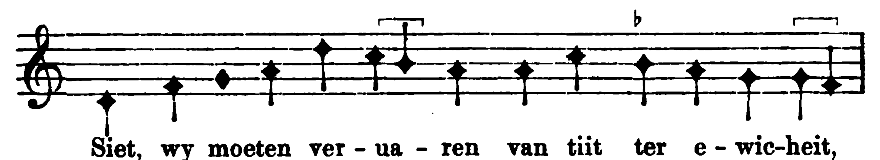
In der »Cath. Geistlichen Nachtigal, Erffurdt 1666«, kommt die Melodie zweimal vor zu den Liedern »Gegrüsst seyst du Maria rein« und »Ach by dem Creutz Maria steht.« Vgl. mein Werk »Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen.« Bd. II, No. 69 und Bd. I, No. 29.

Das folgende Lied der Wiener Handschrift, welches ebenfalls die obige Melodie trägt, wollen wir an dieser Stelle beifügen:

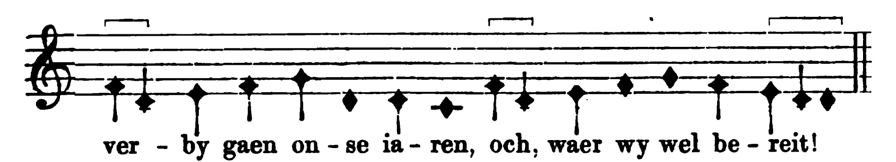
Bl. LXI a.

6 b.

Siet, wy moeten veruaren.



Siet, wy moeten ver - ua - ren van tiit ter e - wic-heit,
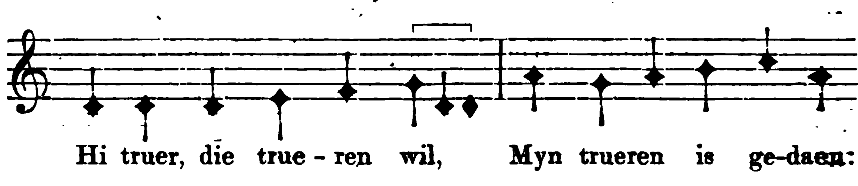


ver - by gaen on - se ia - ren, och, waer wy wel be - reit!

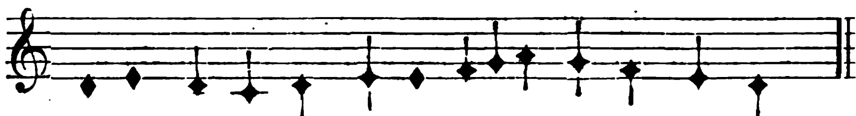
1. Siet, wy moeten veruaren
van tiit ter ewicheit,
verby gaen onse iaren,
och, waer wy wel bereit! [Bl. LXIb.]
2. Seer cort is onse leuen,
die doet wil comen schier,
al dinck moet wy begheuen,
gheen merren is ons hier.
3. Pawes, coninc, ionc eñ out
moeten ymmer steruen,
noch macht, noch cracht, noch gout
mach respiit verweruen.
4. Waer syn si nv gebleuen,
die voir ons waren groet?
niet is van hem hiir bleuen,
ach sy syn leider doet!
5. Al totter seluen straten
soe moeten wy alle gaen,
const wy ons besaten,
die doet wil ons beuaen.
6. Hier om laet ons bereiden
mit naerst al onse leuen,
op als wy hier sceyden,
god syn riie ons moet gheuen. amen.

Bl. Xb.

7.

Hi truer, die trueren wil.

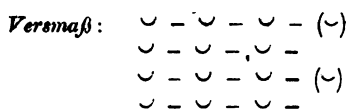




1. Hi truer, die trueren wil,
   Myn trueren is gedaen;
   Ic heb gheswegen stil, [Bl. XIa.]
   Mariam wel verstaen.
2. Waer om so soud ic trueren
   Off sorgen alte seer?
   My dunct, ic bin vercoren
   Van Ihesu mynen heer.
3. Dat ic hem bin vercoren,
   heeft hi gedaen aenschyn,
   Want ic most syn verloren,
   Deed syn doet end syn pyn.
4. Hi is hier neer gecomen,
   Dair in bin ic verbliit,
   Misdaet soud my verdoemen,
   Syn doet heeft my gequyt.
5. Hier om wil ic hem mynnen,
   Die my dus heeft verlost,
   End in myn hertkyn bynden
   Howen voir al myn troest.
6. Ic weet dat wel voirwaer,
   Deed syn pyn end syn doet,
   Al baed ic dusent iaer,
   Twaer al verloren guet.
7. Dus wil ic my verbliden
   Seer vroemelic in hem,
   Dragen tot allen tiden
   Syn doet in mynen sin.
8. Loff, eer, danc sy marie,
   Die edel suuer maecht,
   Ten was noch wairlic nye,
   Dat si my liet versaecht. Amen.

Die Berliner Handschrift B. Bl. 82 enthält die Strophen 1, 2, 3, 7 des obigen Liedes ohne Melodie, mit der Überschrift: »Ic claem die boem al op, die my thoge.« Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder, No. 73.

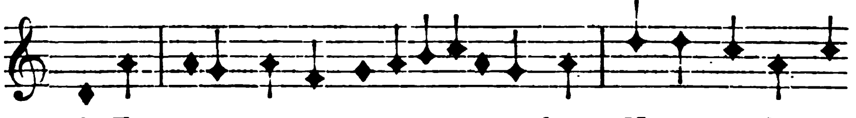
Versmaß:

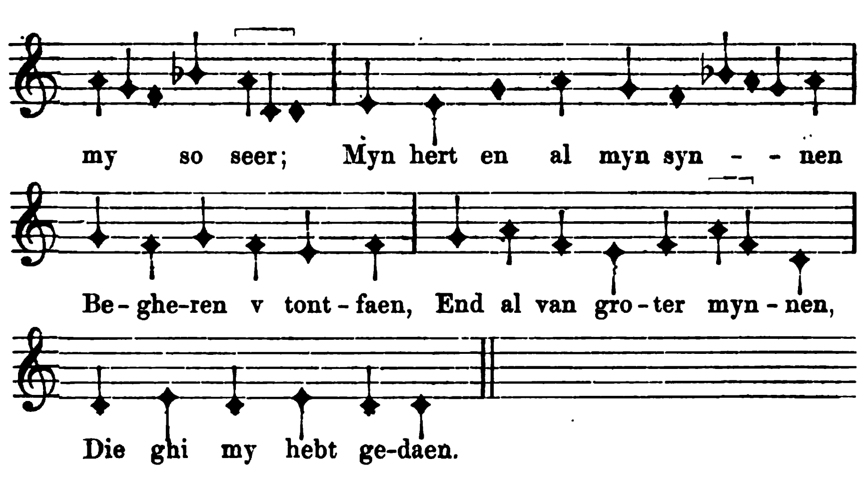


Bl. XIb.

8.

O Jhesu, wtuercoren heer.





1. O Ihesu, wtuercoren heer,
Na v verlanget my so seer;
Myn hert en al myn synnen
Begheren v tontfaen,
End al van groter mynnen,
Die ghi my hebt gedaen.

2. O ihesu lieff, alst v behaecht,
Begheer ic tsyn mit vroechd gedaecht
Bi v, myn troest van binnen;
Myn bliisscap, vreed te gaer,
Myn hert dat quelt van mynnen,
Ic woud, ic bi v waer.

3. Ghi siit myn hoep, al myn solaes,
Deed ghi, in my en waer gheen paes,
Want had ghi niet geleden
Den doet hiir op eertriic,
In vond in my gheen reden,
te comen in v riic.

4. Ihesu, hoe soud ic ymmermeer
Vergheten v, myn lieue heer,
Die siet om my bespogen
End yammerlic bespot,
Opt hoeft gedut, getogen,
Ghehouden voer een sot.

5. Och ghi wort valschelic befaemt,
Gegeselt deerlic, naect [Bl. XII b.] besoaemt;
Ic denc, eer ghi te degen
V cleer had weder aen,
Ghi most dat swaer cruys dregen,
Ter bitter doetwart gaen.

6. O unosel lam, ghi ginct beruoet,
Bloets hoefts, gewont end seer bebloet.
Ic denc, mit bloten armen
Men stiet v hier eñ daer,
Ghi zeecht dic neer, ocharmen,
V cruys was veel te swaer.

7. Om mynen wil liet ghi v aen
Voeten, handen dat cruys doerslaen;
Ju siid wort doergesteken,
Van doernen was v croen,
Ghi liet v leedkens breken
Seer bitterliken doen.

8. Wel steenen waerlic is syn hert,
Die hoert off denct v doet, v smert,
End niet en weent wt mynnen,
Tsi weinich, veel of seer,
Off niet en liidt van binnen
Mit v, vercoren heer.

9. Die v hoert nomen inder tiit,
Mit recht mach hi wel syn verbliit,
Want tis hem suet te horen
Ihesum die suete naem,
Die denct, ic waer ver- [Bl. XIII a.] loren,
Had ihesus doet gedaen.

10. O ihesu lieff, v doet, v naem,
Is my int thert alsoe bequaem,
Dat ic en weet te vynden
Gheen beter medicyn,
In my om te verwinnen
Des viants fel fenyn.

11. Hier om bid ic v, waer ic gae,
Off waer ic bin, sit, leg off sta,
Dat ghi tot allen tiden
V naem, ihesus, v myn,
Ju doet end al v liden
Laet comen in myn syn. Amen.

Die Berliner Handschrift B. Bl. 165b enthält dasselbe Lied ohne Melodie mit der Überschrift: »Die voghel eñ die vogelkyns syn al eñ syn al blide.«

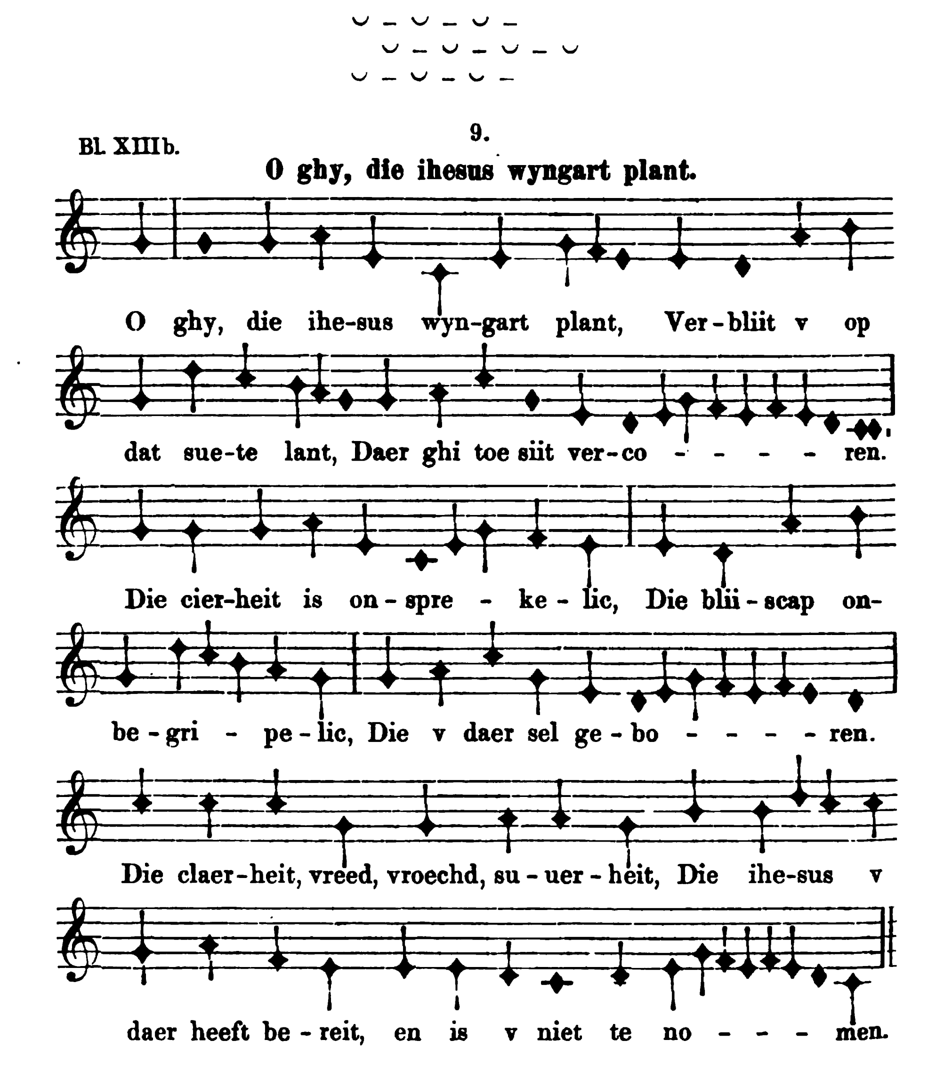
Varianten: *1,4 begheert v te ontfaen. 1,5 ende dat. 3,4 hier op aertryc. 3,5 ic en vonde. 5,1 valslic bescaemt. 5,2 ghegheselt deerlike naect. Es fehlt also hier ein Wort. 5,4 cleder. 5,5 zwair. 5,6 dootswert. 6,1 onnosel. 6,2 deerbloet. 6,5 ghi seecht dic neder. 7,1 lyt ghi v vaen. 7,2 ant cruys. 7,3 v sytd wort door-steken. 7,5 leet v ledekyns. 8,5 of niet en tyt. 9,2 mach wairlic syn. 9,3 want het is hem soet. 10,6 felle venyn.*

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –

Bl. XIIIb.

9.

O ghy, die ihesus wyngart plant.



1. O ghy, die ihesus wyngart plant,
Verbliit v op dat suete lant,
Daer ghi toe siit vercoren.
Die cierheit is onsprekelic,
Die bliiscap onbegripelic,
Die v daer sel geboren.
Die claerheit, vreed, vroechd, suuerheit,
Die ihesus v daer heeft bereit
en is v niet te nomen. [Bl. XIV a.]
2. Jherusalem ist lant syn naem,
Veel heilicheden scoen, bequaem,
Veruult mit allen vruechden.
Van heen en coemt daer niemant in,
Dan die int (t)hert draecht ihesus myn,
End is verciert mit doechden.
Dus is hi, die syn wyngart plant,
End neerstich dient, hem seer verlanct,
Om corts by hem te comen.
3. Och hoe onsprekelike claer,
Dat god daer is, ons lieue vaer,
Is wonder, meer dan wonder.
Hi is, die ewich is geweest,
End allen dingen wesen geeft
Daer bouen end hiir onder.
Vyt hem vloyt alle sueticheit,
Die haer soe vaerd end wyde spreyt
Al tot tlants gulden muren.
4. Syn enich kynt, marien soen,
Is daer soe wonderlike scoen,
Diet tlant v heeft gewonnen.
Hi is soe suet, genuechelic,
Veel scoenre, clarer ongeliic,
Dan hondert dusent sonnen.
Hi sit daer, in dat zuete [Bl. XIV b.] lant,
Syn lieue vaer ter rechter hant,
Voer allen creaturen.
5. Die hem anscout, is soe verbliit,
Tien dusent iaer dunct hem gheen tiit,
Tis waer, diet can versinnen.
Want reden die tiit en is daer niet,
Daer nymmermeer en is verdriet
Van buten noch van binnen.
Men is daer ewich vroem end bly,
Van allen sorgen is men vry,
Daer mach gheen weeld gebreken.
6. Maria is daer coninghin,
Al reinen maechden haer gesyn,
Die ihesu syn vercōren.
Mer si is bouen al ghemint
Van coninx soen, haer lieue kynt,
Als balsom onder doren.
Soe claer, scoen, friisch end suuerlic,
Dat si daer is in haer kynts riic,
En is v niet te spreken.
7. Haer croen blenct daer wonderlike seer,
Al gulden lelien syn haer cleer,
Gout rosen syn haer sampielen.
Recht als die sterren ende maen
Hier van die sonne licht ontfaen,
Soe doen van haer die zielen.
Haer roec gaet bouen alle [Bl. XV a.] cruyt,
End bouen simbalen haer geluyt
End al gescal der pipen.
8. Die borgers dragen al een croen
End singen, dat klinct in den troen:
Osanna, alleluya.
Mer och der maechden sanc is scoen,
Die singen mit des coninx soen
End mit die maecht maria.
Hoe dat luyt ouer hemmelriic,
Hoe scoen, claer, suet end wonderlic,
En mach gheen mensch begripen.
9. Haer croen heeft om een rosen crans,
Si singen mit ihesu aen den dans
End louen sonder merren.
Dat cranskyn heeft soe groet virtuyt,
Elc roeskyn geeft meer clairheit wyt,
Dan sonne, maen end sterren.
Gheen cruyt op eertriic is soe guet,
Dat ruken mach, als cransken doet,
Al waer oncruyt fiolen.
10. Si horen och dat suet geluyt:
Coemt myn gemynde, suuer bruyt,
End rust v in myn armen.
Si syn beuaen mit ihesus myn,
Als cherubin end seraphin,
Van groter lieft si bernen.
Gheliic die son is haer [Bl. XV b.] aenschyn,
Si volgen tsuete lammekyn,
Ghecleet mit witten stolen.
11. Die engel en zielen syn gemeen
End singen blide onder een
Den coninc van den thronen:
Loff eer si v, heer sabaoth,
Almachtich, ewich, heilig god,
Een wesen, drie personen.
Ghi siit, die ewich heeft geweest,
End hemel, eertriic mit v gheest
Doet vrolic iubilieren.
12. Och tis hem zeer behachelic,
Te horen van dat suete riic
Die eerbairliken leuen
End dienen ihesu trowelic,
Syn wyngart planten wunelic,
Die werrelt si begheuen.
Want als haer tiit hier is gedaen,
Sal hi sie lieflic daer ontfaen,
Gheliic die son vercieren.
13. Tsal ewich duren sonder ow,
Tis scoenre veel, dant waer van gow,
Verciert mit gulden bomen.
Die clarer blencken dan die maen,

Die sonne si te bouen gaen
Mit haren sueten bloemen.
Van puren gow ist scoen paueyt,
Mit sueten rosen al doer leyt,
Die sullen ewich duren.

14. Ic heb soe veel v niet geseit, [Bl. XVI a.]
Dan tland en is noch bet bereit,
Dan enich mensch mach dencken,
Plant vry, ghy selt daer syn uerbliit.
Mer siet, dat ghi ghestadlich siit,
Ju tiit die naect al lencken.
Als ihesus v daer sal ontbien,
Ju werken sal hi ouersien
End nae v doechden lonen.

15. Och wairlic, hi is seer verblint,
Die tiitlic voer ewich mynt,
End wil dat lant vergheten.
Nochtans wel siet syn fundament,
Dat scoen vercierde firmament
Mit sterren end planeten!
Och god, verleent een yegelic,
Omt lant te dencken op eertriic
End daernae te bewoenen!

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – } *3mal.*
◡ – ◡ – ◡ – ◡

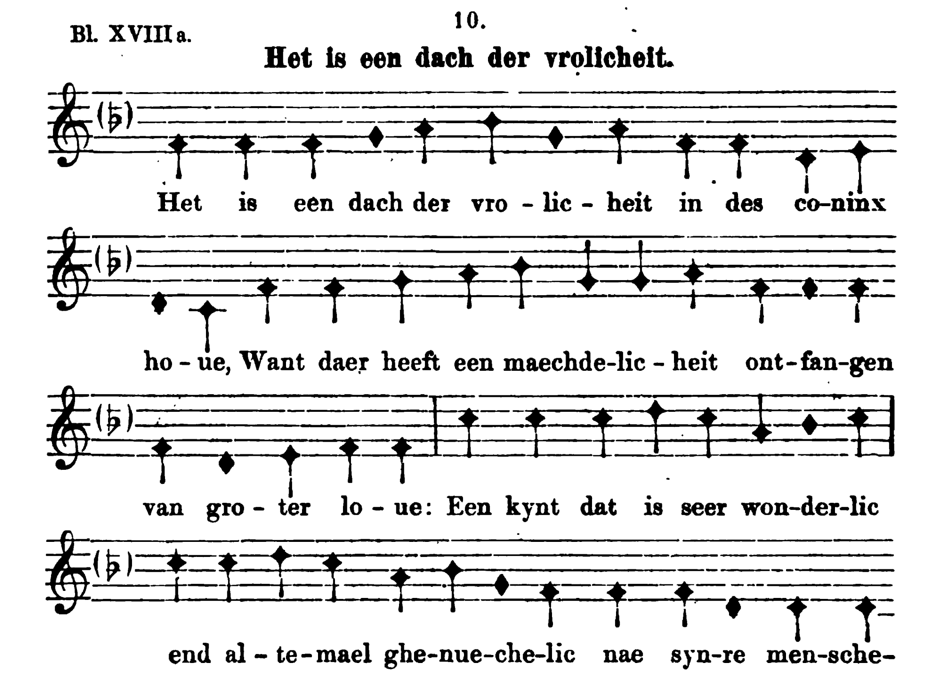
Eine zweite Melodie findet man unter No. 77. Dort ist der Text als Lied zu Strophen von drei Zeilen gefaßt. In der vorliegenden Fassung dagegen haben wir eine neunzeilige Strophe mit Auf- und Abgesang. In der Berliner Handschrift B. Bl. 177 steht ein gleiches Lied ohne Melodie, vielfach in anderer Fassung. Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder No. 102.

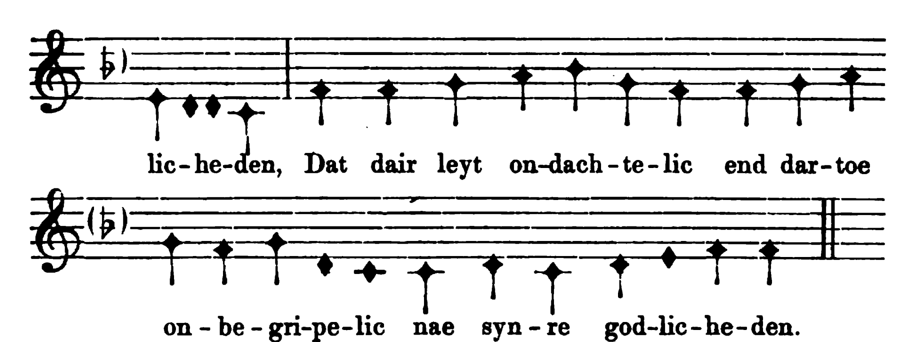
In einer dritten Handschrift (C) S. 1 lautet die Überschrift »Dit is de wise: die meye wil ons mit gelpen bloemen schencken, des vervrouwen«. Ob die obige Melodie ursprünglich diesem Texte angehörte, kann nicht festgestellt werden.

Bl. XVIII a.

10.

Het is een dach der vrolicheit.





1. Het is een dach der vrolicheit
in des coninx houe,
Want daer heeft een maechdelicheit
ontfangen van groter loue
Een kynt, dat is seer wonderlic
end altemael ghenuechelic
nae synre menschelicheden,
Dat dair leyt ondachtelic
end daer toe onbegripelic
nae synre godlicheden.

2. Die moeder is dochter wonderlic
Haers soens, want tis haer vader,
Waer hoerde yemant des gheliic?
Hi is god ende mensch te gader,
Hi is knecht end dartoe heer,
Hi is ouer al, dat is meer
Onbegripelic te vinden,
tegenwoerdig ende veer,
Waer hoerde yemant wonder meer?
ten can gheen man bescriuen.

3. Doe voert quam ihesus gods soen
van der maget pure,
gheliic die lelien bloyen scoen,
wonder[1] naturen:
Dat hi in die ionc maecht quam,
eer hi enich dinck began,
doen maecte hi hem behagen,
Dat (hi) die borsten der reynicheit
gauen melc der kuslicheit
den ouden kynt van dagen.

4. Gheliic dat niet en quetst dat glas,
daer die son schynt doere,
geloeff ic, dat si maget was
nae end ooc reyn voire.
die moeder is gebenediit,
in wyens liiff besloten leyt,
die goeds soen geboren,
end die borsgis heilich waren,
die god in sinen ionge iaren
te suken hat vercoren.

5. Die heer den herdekyn [Bl. XIX a.]
ontboet
des snachts bi haren beesten
mitten engelen bliiscap groet
van des coninx feesten,
die gewonnen had die meecht,
end inder cribben wel gelecht,
in doekelkyn gewonden;
hi is al der werrelt heer,
van gedaenten scoenre meer,
dan yemant was gheuonden.

6. In den doncker van der nacht
so wast daer alsoe lichte,
die prins wert inden stal gebracht,
die al die werelt stichte;
men vant hem in den wandelbant,
die sterren maecte mitter hant,
doe hi die hemel wrachte;
hi weende als een kynde mede,
die die wolken donre dede,
ay hy voer op mit crachte.

7. Doe men die werrelt al bescreff,
doe ginc die maecht mit kynde,
te bethleem al dair sie bleeff,
herodes en const niet vinden;
men openbaerdet inden houe,
die glorie singen mit groten loue
van der weerdichede:
god, hiir bouen in hemmelriic,
verleen ons menschen op eertriic
van gueden wil eñ vrede. amen.

Übersetzung, Versmaß und Melodie des alten lateinischen Weihnachtsgesanges »Dies est laetitiae«. (Der Tag der ist so freudenreich!) Die Vorzeichnung des b, welche in allen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts steht, ist hier unterblieben. Vgl.
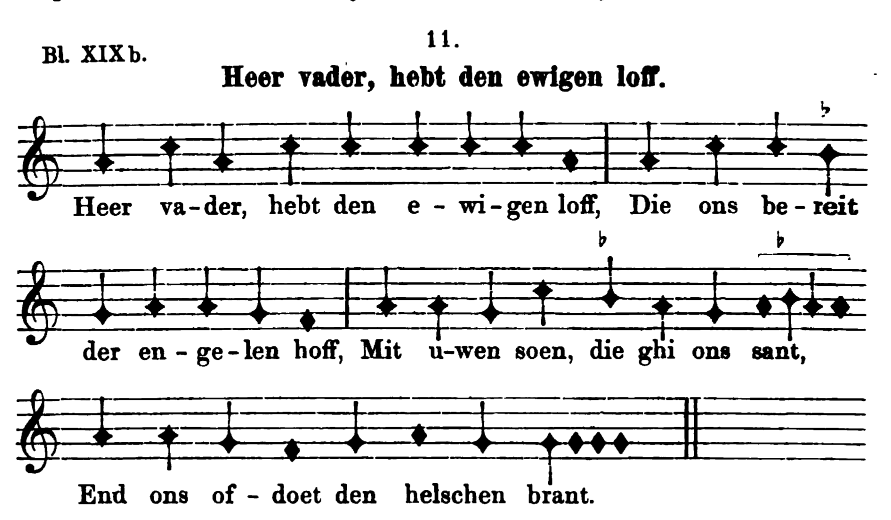
[1] fehlt »der«.

Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, 43. Van den Bergh theilt in seinem Aufsatze »Geestelijcke Gedichten« einen fünfstrophigen Text aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts mit und setzt das Lied in das 14. Jahrhundert. Die Reihenfolge der Strophen ist 1, 2, 6, 3, 4. Vgl. auch Hoffmann a. a. O. No. 21, 22. Den entsprechenden lateinischen Text findet man bei Mone, Hymnen I, 97.

Bl. XIX b.

11.

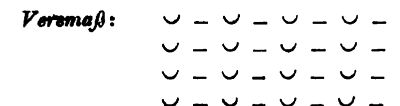
Heer vader, hebt den ewigen loff.



1. Heer vader, hebt den ewigen loff,
Die ons bereit der engelen hoff,
Mit uwen soen, die ghi ons sant,
End ons ofdoet den helschen brant.
2. Maria vrou, ghi waert alleen
Daer toe vercoren, anders gheen,
Die ons voert bracht emanuel,
Des was die bode gabriel.
3. Kerst was geboren in eertriic
Van eenre maget wonderlic,
Hi leet daer menich bitterheit
Om onser alre salicheit.
4. Hi wert besneden nader wet,
Diet al vermocht, hi woud niet bet,
Hi liet hem vluchten vten land
Om vrese van herodes hand.
5. Als dese maecht gebenediit
Had in geseten haer vol tiit, [Bl. XX a.]
Ginc si ten tempel nader wet,
Die moyses had[1] voergeset.
6. Maria, vrou van hemmelriic,
Enquaemt daer herde willichlic,
Ten had v noch gheen noet gedaen,
Mer ghi woud onder die wet staen.
7. Ghi offerdet daer voert uwen soen,
Di heer is vanden hogen troen,
Twie cleyne tortelduywelkyn;
des si geloeft v kindekyn.
8. Loff heb dat kynt, die hoge heer,
Die wy vol louen nymmermeer
En mogen nae syn weerdicheit,
Geloeft si hi in ewicheit.
9. Maria moeder, maget fyn,
Ghebenediit soe moet ghi syn,
Want mitten soen, die ghi ons bracht,
Ons vaders toern is al gesacht.
10. Maria vrou, doer uwer doecht
Bidt uwen soen, want ghi vermoecht,
Dat hi doer syn barmherticheit
Aensie die cranke menschelicheit.
11. Heer, doer die bede dynre moeder,
Soe bidden wy, weest onse behoeder,
Soe dat wy inder lester tiit
Mit di worden gebenediit.
12. Dat dit ghescie, soe willen wi louen
Den groten coninc van hier bouen
End die maghet, vrou maria, [Bl. XX b.]
End singen ter eren gloria.
13. Gloria tibi domine,
qui natus es de virgine,
cum patre et sancto spiritu
in sempiterna saecula. amen.
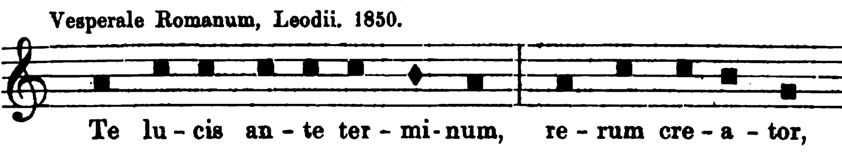
[1] hadde paßt besser in den Vers.

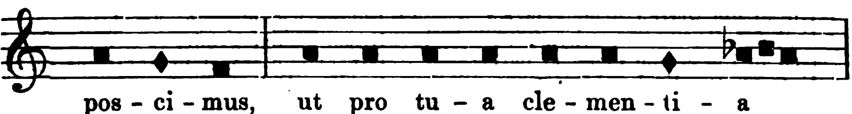
Versmaß:

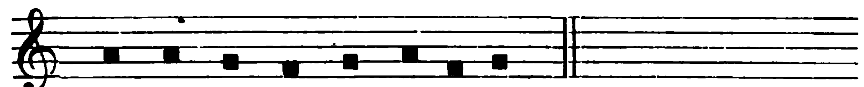


Die Singweise ist dem lateinischen Kirchenliede »Te lucis ante terminum« entnommen.

Vesperale Romanum, Leodii. 1850.
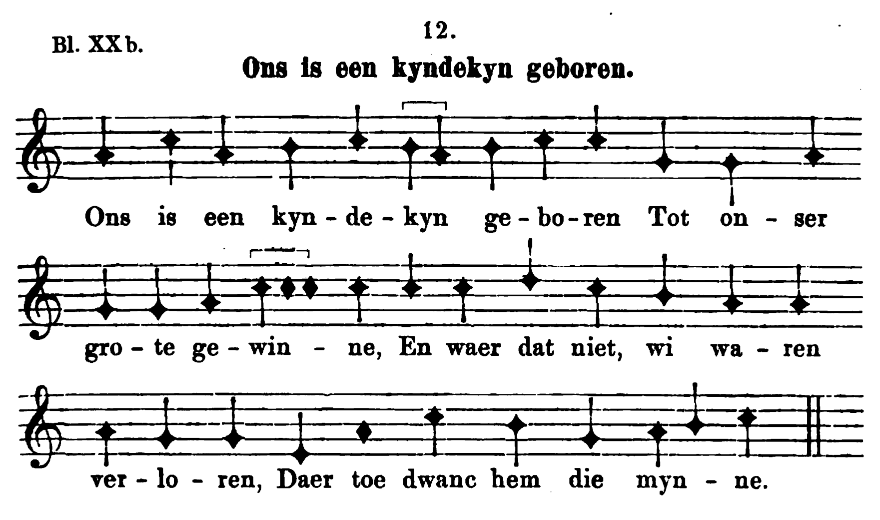






Vergl. auch Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. Bd. No. 247 II.

Bl. XXb.

12.

Ons is een kyndekyn geboren.



1. Ons is een kyndekyn geboren
   Tot onser grote gewinne,
   En waer dat niet, wi waren verloren,
   Daer toe dwanc hem die [Bl. XXI a.] mynne.

2. Adam bracht ons in groter noet,
   Bi hem waren wi verloren,
   Dat kynt clam wt des vaders scoet
   End soende den ouderen toeren.

3. Te bethleem een woestich huys,
Aldaer gelach die moeder
Van eenre kynde, hiet ihesus,
een bliiscap alder goeder.

4. Hi was geboren ter midder nacht
Van eenre maget pure,
Die heer, die ouer al heeft macht,
Een scepper der creature.

5. Dat ysaias te voren screeff,
Is nu veruult te tiiden,
Die moeder suet, die maget bleeff,
Des willen wi ons verbliden.

6. In eenre cribben was hi geleyt
Twischen twien stommen dieren,
In hoy, als die scriftuer ons seit,
Ende si bekendent schieren.

7. Die al die werrelt heeft gemaect
End dat claer sonne schyne,
lach in die cribbe bloet, al naect;
Hem vrosen die ledekyns syne.

8. Noch bont noch graw was daer geleit,
noch oic duyrbair ghesmide;
In ioseph cousen was hi geleyt,
Om ons woude hi dit liden [Bl. XXI b.]

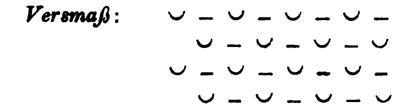
9. Groet licht scheen inder seluer tiit
Doe ihesus wert geboren,
Die herdekyns worden seer verbliit
Al vter enghelen scaren.

10. Die engelen songen allen loff
Mit luder stemmen clare,
Daer bouen in dat hemelsche hoff,
Dat god geboren ware.

11. Nv dancken wy ghemeenentlic
Den heer god, van hiir bouen;
Dat hi ons is worden gheliic,
Des willen wi hem nv louen.

12. Bidden wy, cleyn eñ groet,
Desen sueten kynde,
Dat hi ons brenct in abrahams scoet
Ewelic mit hem te sine. amen.

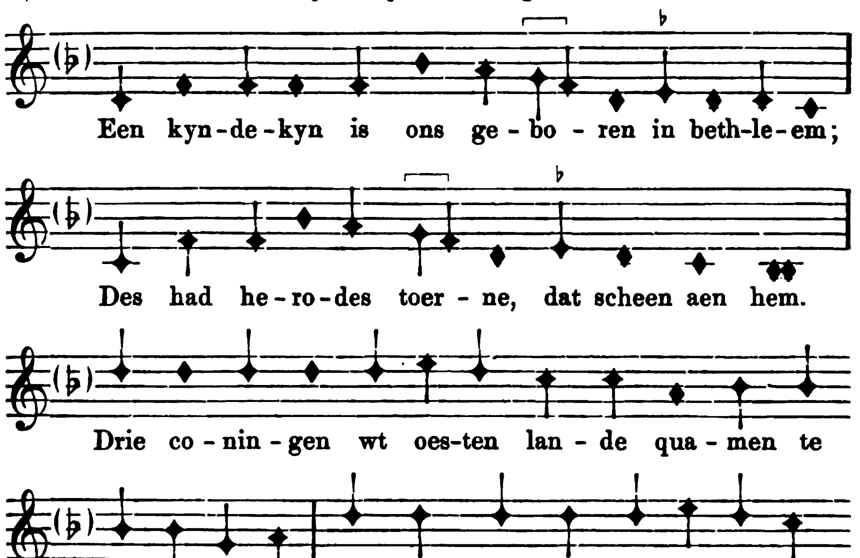
Versmaß:
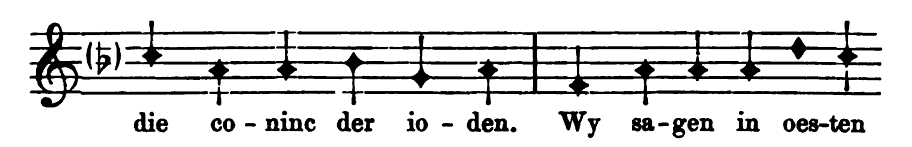


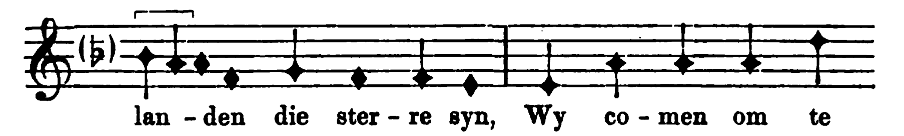
Bl. XXIb.

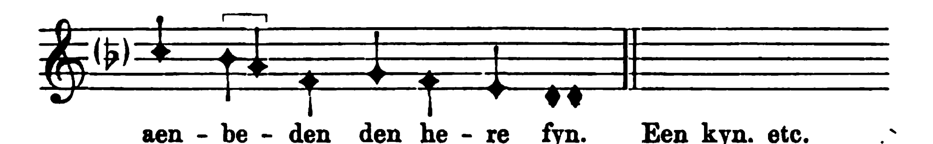
13.

Een kyndekyn is ons geboren.



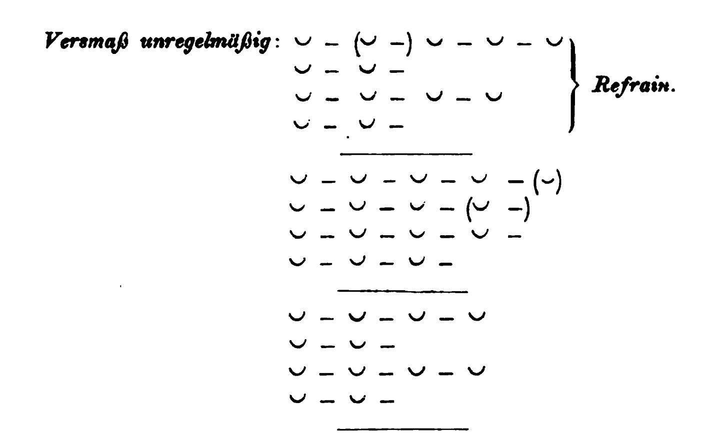




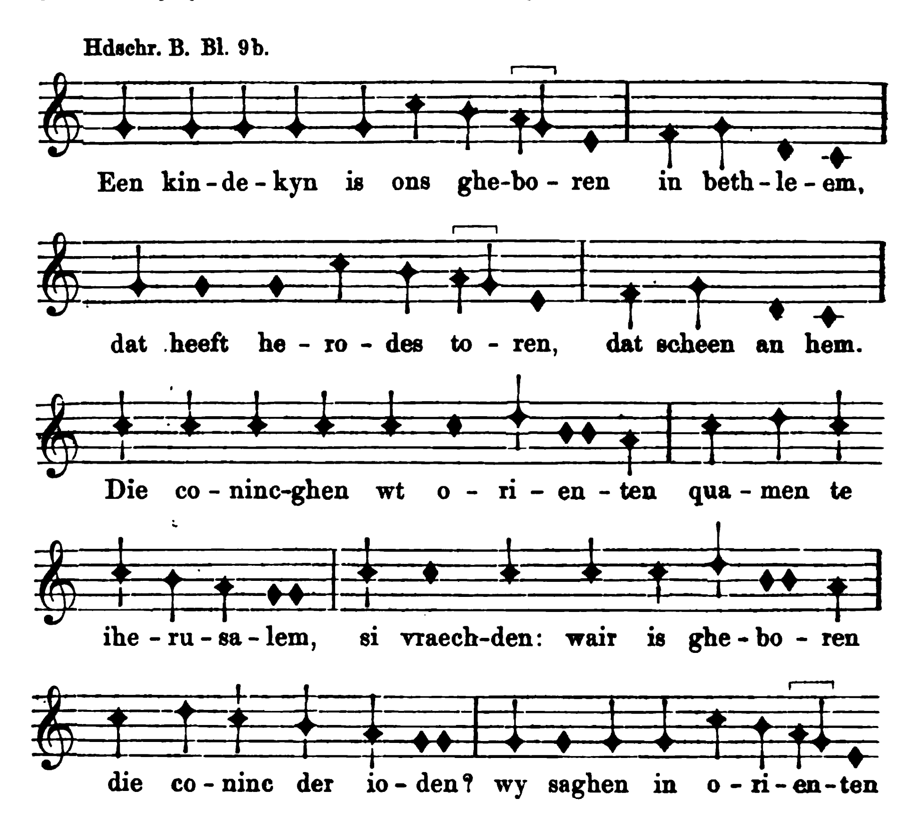


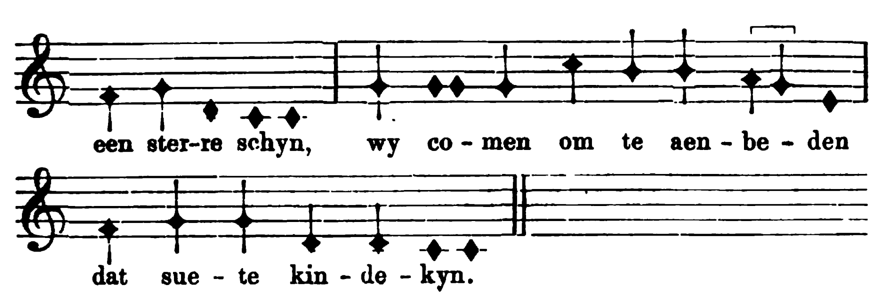
Een kyndekyn is ons geboren
in bethleem,
Des had herodes toerne;
dat scheen aen hem. [Bl. XXII a.]

1. Drie coningen wt oesten lande
quamen te iherusalem.
Sie vraechden, waer geboren was
die coninc der ioden.
Wy sagen in oesten landen
die sterre syn,
Wy comen, om te aenbeden
den here fyn.
Een kyn etc.
2. Herodes vraechde den vroede syn,
waert kynt geboren was.
Sie seiden in bethleem,
als die prophete las:
In bethleem sal comen
een here groet,
Hi sal syn volc verlossen
vt alre noet.
3. Mer als herodes dat vernam,
Dat kynt geboren was,
Soe wert hi toernich eñ gram
end vermat hem des,
Dat hi verliesen soude
syn riicke groet.
Hi dochte, hoe hi mocht [Bl. XXII b.] brengen
dat kynt ter doet.
4. Herodes sprac den coningen toe:
vaert wech end soect dat kynt,
Ende al mit groter weerdicheit
men seyt, hi is coninc,
bouen allen coningen
soe is dat kindekyn,
Men seit, hi sal regieren
dat rike myn.
5. Mer als die coningen quamen
buten iherusalem,
Mit vroechden dat si sagen
die sterre gaen voer hem,
Thent dat si daer vonden
een kindekyn,
In doekelkyn gewonden,
mitter moeder syn.
6. Si vonden daer een kyndekyn,
dat was dertien dach out,
Sie brochten hem in offerhanden
mirre, wieroec ende gout
Mit groter weerdicheden,
den here groet
Si vondent daer te male
van hauen bloet.
7. Des snachts, als die coningen sliepen,
soe sprac die engel tot hem,
Dat si niet keren en souden
doer iherusalem.
Al doer een ander wege
syn si gekeert
In haer conincs riike,
als men ons leert.
8. Nv laet ons allen louen
dit suete kyndekyn,
Dat hi ons moet brengen
in dat riike syn,
Daer hem die enghelen [Bl. XXIII a.] louen
in alre tiit:
Des moet ons gonnen die vader,
ewelic ghebenediit! Amen.



Die Melodie scheint mir korrumpirt zu sein. Die b-Vorzeichnung fehlt im Original. Die folgende aus der Berliner Handschrift ist singbarer:





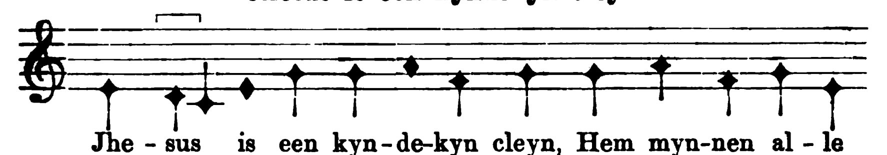
Text bei Hoffmann, Niederländische geistl. Lieder No. 7. Das Lied findet sich mit einer ähnlichen Melodie in vielen kath. Gesangbüchern Deutschlands und der Niederlande aus dem 17. Jahrhundert. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, 110.

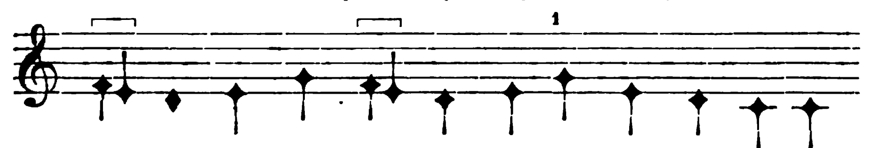
Bl. XXIII a.

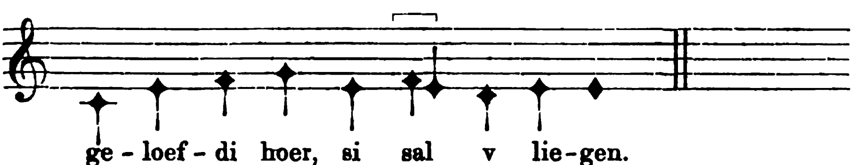
14.



Jhesus is een kyndekyn cleyn.







Handschrift B. Bl. 74a mit der Variante 1. f e d d c.

1. Ihesus is een kyndekyn cleyn,
Hem mynnen alle herten reyn;
Laet v die werrelt niet bedriegen,
geloefdi hoer, si sal v liegen.

2. Ihesus is een kyndekyn scoen,
In reinen herten spant hi croen.
Deser werrelt moet ghi steruen,
Wil ghi ihesus mynne verweruen.

3. Ihesus is soe ouer soet,
Dat ic hem ymmer mynnen moet.
Cleynen arbeit mit groet gewyn
Vynt men in ihesus zuete myn.

4. Ihesus is mynre hertkyn troest,
Ic word van allen liden verloest.
Nu laet ons mit herten blide
Ihesum louen in allen tiden.

5. Loff, glory, eer end weerdicheit [Bl. XXII b.]
Moet ihesu syn[1] ewicheit.
Want hi syn dienres heeft bereit
Die croen der ewigher salicheit. amen.

[1] fehlt »in«.

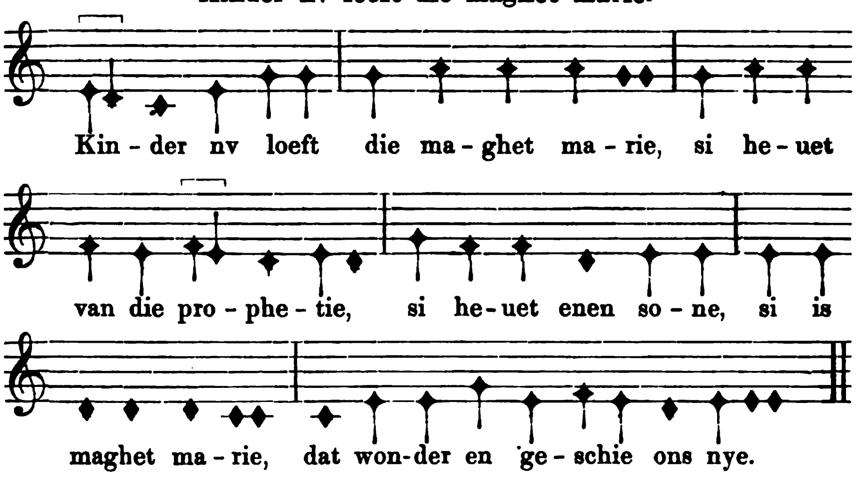
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

Die Handschrift B. Bl. 74a. enthält dasselbe Lied. Text-Varianten findet man bei Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder No. 77.

Das folgende Lied der Berliner Handschrift hat fast dieselbe Melodie:

Hdschr. B. Bl. 36a.
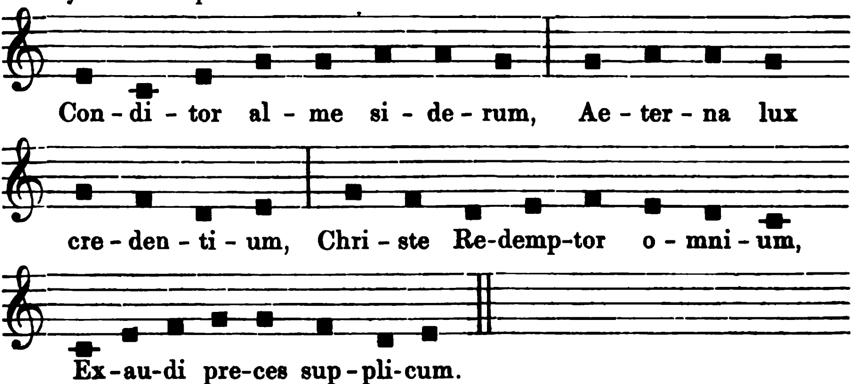
Kinder nv loeft die maghet marie.



Das ist die Weise des alten Hymnus »Conditor alme siderum.«



Hymni de tempore et de sanctis. Solesmis 1885. No. 17.

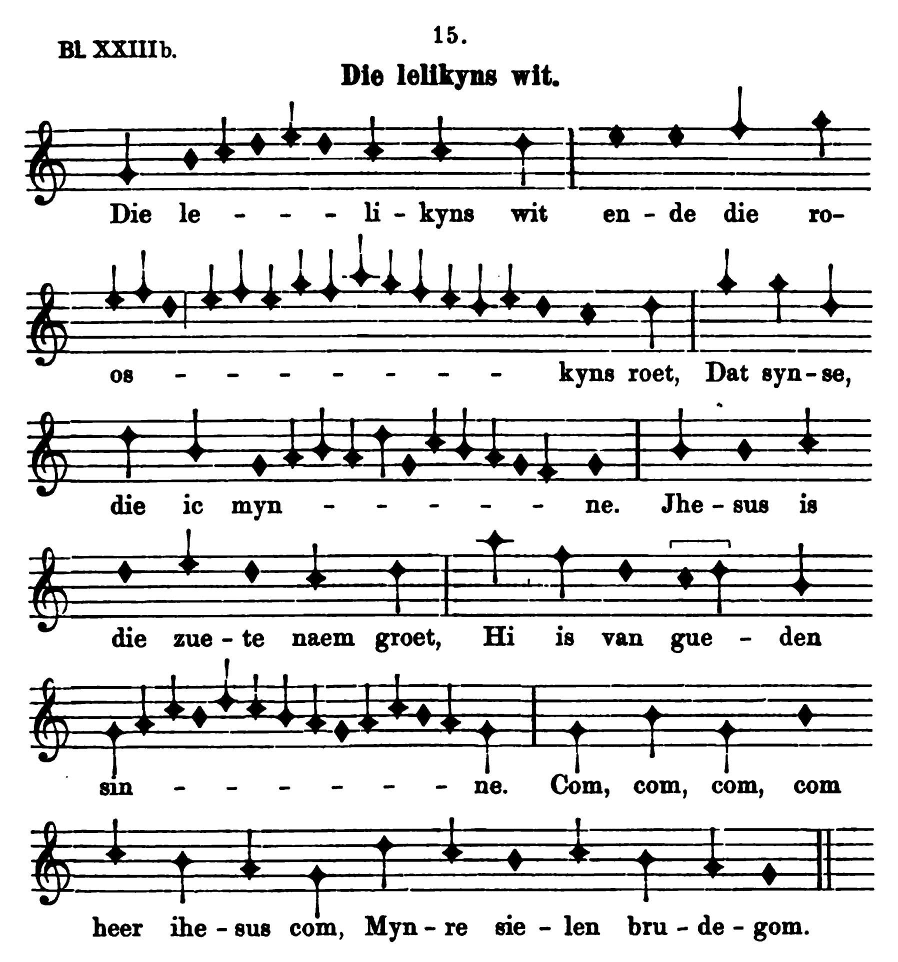


Vgl. auch Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, 4.

Bl. XXIIIb.

15.

Die lelikyns wit.



1. Die lelikyns wit ende die rooskyns roet,
Dat synse, die ic mynne,
Ihesus is die zvete naem groet,
Hi is van gueden sinne.
Com, com, com,
com heer ihesus com,
Mynre sielen bru- [Bl. XXIVa.]
degom

2 Ihesus die wil bi ons bliuen,
Ist dat wi hem niet verdriuen,
Hi wil ons syn seluen gheuen
Daer toe mede ewich leuen. Com,
com etc.

3. Ihesus, myn wtuercoren lieff,
Ic bid v, hoert doch nv myn brieff,
Want tis my al om v gedaen,
Dat ic dyn vroechde mach ontfaen.
Com, com etc.

4. Och! myn alre liefste heer,
Na v verlanget my so seer,
Myn hertken is so ongestelt,
Want tis om v, dattet hier quelt.
Com, com etc.

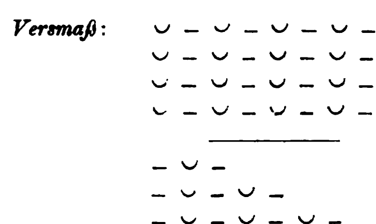
5. Ach het is soe onmate wee,
Dat oueruloyt nv als die zee,
En dat comt hem al bi tiiden,
Dat ics mach niet langer liden. Com,
com etc.

6. Troest my doch, ihesu, nv ter tiit
End geeft my nae v hemmelriic,
Dat ic bequaem daer mach ontfaen
Den croen, end ander dansen gaen.
Com, com etc.

7. Als ic voer die hemelsche poert
Sal comen horen ihesus woert,
Soe wil ic alsoe lude singen,
Ist dat hi slaep, hi sal ontspringen.
Com, com etc.

8. End als hi dan ont- [Bl. XXIV b.] sprongen waer,
Soe wil ic hem bidden daer,
Dat hi syn genade geeft my
End oirloeft te singen melody. Com, com etc.
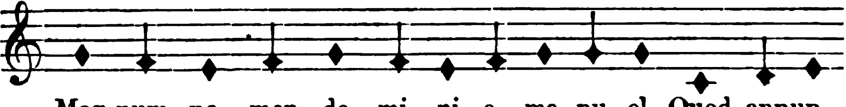
9. Heb ic syn genade aldus
Soe wil ic alsoe lude singen:
Sanctus, sanctus Dominus,
Daer mede wil ic tot hem springen.
Com, com etc.

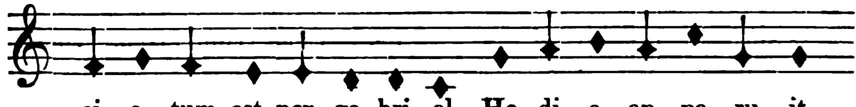
Versmaß: 

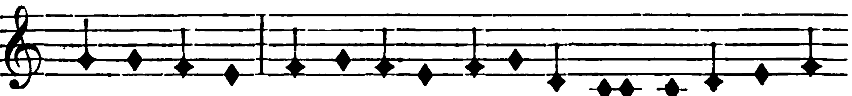
Bl. XXIV b.

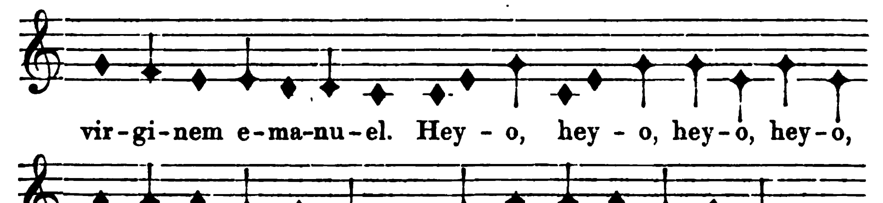
16.

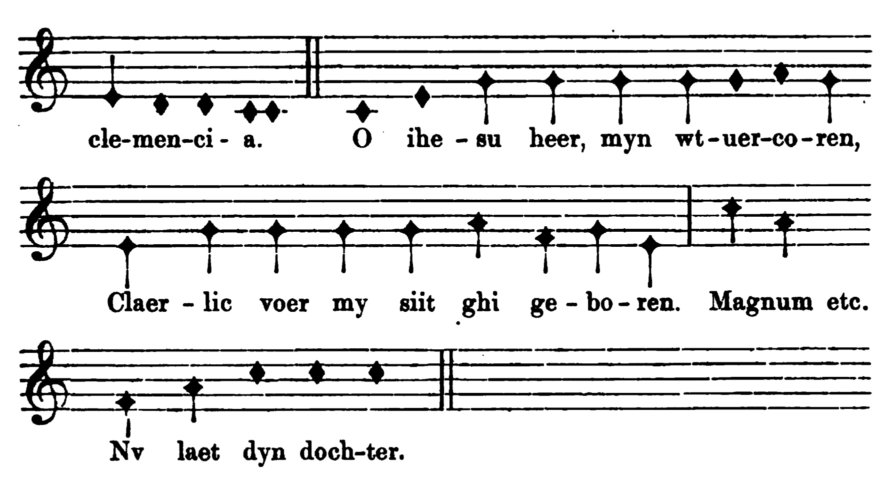
Magnum nomen Domini.
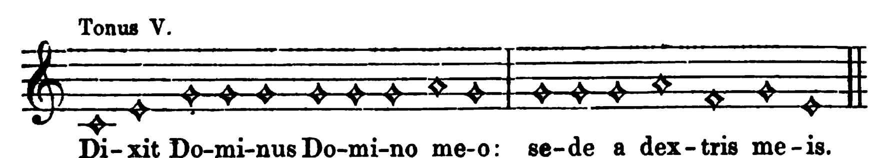










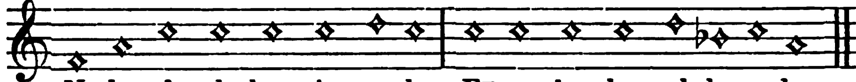
1. Magnum nomen domini emanuel,
   Quod annunciatum est per gabriel,
   Hodie apparuit in israhel, in israhel,
   in israhel
   per mariam virginem emanuel.
   Heyo, heyo, heyo, heyo, Virgo deum genuit,
   sicut diuina voluit clemencia.
   O ihesu heer, myn wtuer- [Bl. XXVa] coren,
   Claerlic voer my siit ghi geboren.
   Magnum etc.
2. No laet dyn dochter in vreden
   Eñ gebruken alle reden.
   Magnum etc.
3. Hoe ihesus dat suete woert
   Is geworden mensch, dat compt nv voert.
   Magnum etc.
4. Ende openbaert hem alle luden,
   voer nyemant en mach men dat huden.
   Magnum etc.
5. Des wil ic my nv verbliden seer,
   Eñ laten varen al myn liden,
   Magnum etc.
6. Dat myn hertkyn mach bedrouen,
   Eñ myn heer niet en soude louen.
   Magnum etc.
7. Mer ic wil singen een grote loff,
   Dat ment mach horen int hemelsche hoff.
   Magnum etc.
8. Ihesu, ihesu, myn lieue here,
   Weerdicheit end alle ere
   Magnum etc.
9. Moet dy syn van ewen trewen (?)
   Nu en nae dit cranke leuen.
   Magnum etc.
10. Amen, Amen, Amen, Amen, Amen,
    Willen wi singen alle te samen.
    Magnum etc.

Das aus dem XIV. Jahrhundert stammende Lied »Magnum nomen Domini« wurde gewöhnlich abwechselnd mit andern Weihnachtsliedern gesungen, u. a. mit »Resonet in laudibus« und »Joseph lieber Joseph mein.« (Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, 47). In der vorliegenden Fassung wechselt dasselbe mit zwei Versen in der Volkssprache ab. Die Melodie dazu ist dem V. Psalmenton entnommen.

Tonus V.



In derselben Melodie, um eine Quart erhöht, sollen die nachfolgenden Strophen gesungen werden, sodaß die Fortsetzung also lauten würde:



Nachstehend gebe ich einen zweistimmigen Satz aus der Berliner Handschrift:

16 a.

Hdschr. B. Bl. 31 a.

Magnum nomen do-mi-ni e-ma-nu-el, quod an-nun-

ci-a-tum est per ga-bri-el, ho-di-e ap-pa-ru-it

in is-ra-hel, fac-ta est le-ti-ci-a in beth-le-em,

sunt im-ple-ta, quae prae-di-xit da-ni-el per ma-ri-am,

de ma - ri - a vir - gi - ne na - tus est rex. Ey - a,

ey - a, ey - a, ey - a, vir - go de - um ge - nu - it

sic - ut di - ui - na vo - lu - it cle-men-ci - a.
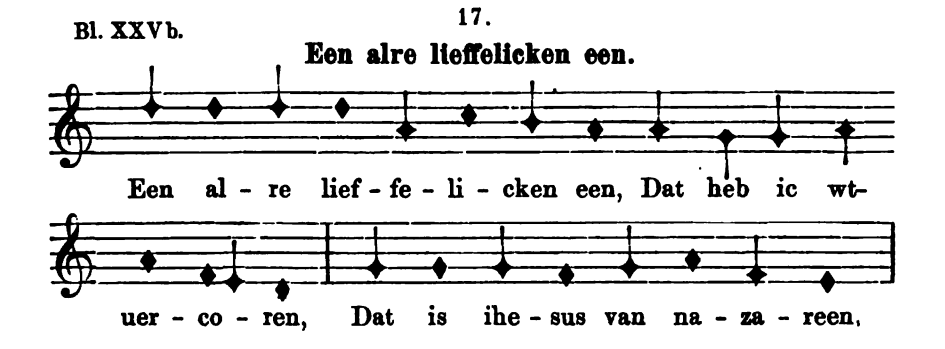
Originalschlüssel: ♭- *Vorzeichnung fehlt.*

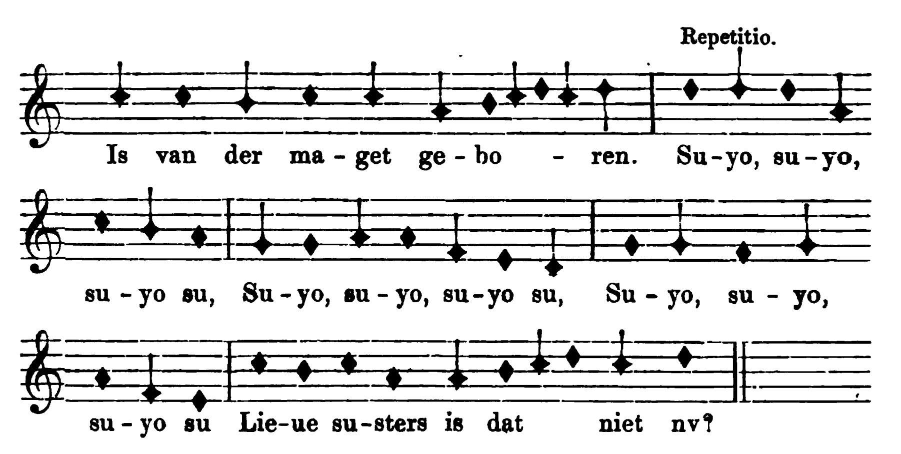
[1] *Im Original steht c d statt d c.* [2] *ferner c b g f statt c a g f.*
[3] *g statt a.* [4] *und c statt b.*

Bl. XXVb.

17.

Een alre lieffelicken een.





1. Een alre lieffelicken een
Dat heb ic wtuercoren,
Dat is ihesus van nazareen,
Is van der maget geboren.
Repetitio.
Suyo, suyo, suyo su,
Suyo, suyo, suyo su,
Suyo, suyo, suyo su,
Lieue susters, is dat niet nv?

2. Des willen wy nv blide wesen
End hebben vroechde grote,
Want hi is nv ons ghegeuen
wt des vaders scote.

3. Het was een grote tiit van screyen,
Och lange tiit hier te voren,
Ende den moet god gheleyen,
Want ihesus is geboren.

4. Wi souden hebben bliis- [Bl. XXVI a.] cap groet,
Const wy ons wel besinnen,
Hoe dat vaderlike woert
is worden mensch van mynnen.

5. Myn is wel die meeste scat,
Die nv is hier in deser tiit,
Want wt mynnen quam ons dat,
Dat wy syn dus seer verbliit.

6. Ons is een kyndekyn geboren
End een soen wel ghegeuen,
Wy syn daer toe wtuercoren,
Dat wy des mynnentlic plegen.

7. God die vader heeft gesent
Van mynnen opter eerden
Sinen soen tot een present,
Die scat van riiker weerden.

8. Van desen sueten gherechten
Sow wy diewiil crigen,
Waer wy getrouue knechten,
Dat ons nu moet ontbliuen.

9. Mer onse vader die is riic,
Al si wy arm van hauen,
Mynden wy getrouuelic,
Hi soude ons wel begauen.

10. Hi heeftes nv so seer begonnen,
Const wy dat wel begheren,
Want die myn heeft hem verwonnen,
Hi en can hem niet geweren.

11. Och mocht ic bi der cribben
Sitten mit gedachte,
End sien hem daer in liggen
Arm end ongheachte.

12. Als ic hem dan aldus [Bl. XXVI b.] vonde,
Wat mocht ic dan beghinnen,
Dan wt reynen gronde
Een liedekyn te singen.

13. Als die engelen songen
Mit enen bliden geeste
Wt des hertschen wonnen
Tot des coninx feeste.

14. Dat deden si mit rechte,
Want si wisten ymmer wel,
Dat hi was heer, al scheen hi knechte,
Dat bewisede haer spel.

15. Sie kondichten ons vrede
die lieue engelen syn,
Al woen wy noch beneden,
Wy willens ymmer vennoet syn.

16. Mit recht sal hi verbliden,
Soe wie dit ouerdencket,
Dat ons in desen tiiden
Dees graci is gescencket.

17. Men machs mit ghenen sinnen
Nummermeer volprisen
Die ouergrote mynne,
Die hi ons woude bewisen.

18. Want dat suete vaders hert
Heeft die myn ontsloten,
End al dat ons gebrac,
Is daer wt geuloten.
19. Die langhe was verloren
Heeft hem laten vynden:
God is mensch geboren,
Geworden tot enen kynde.
20. Want des vaders toeren
Was op ons hier alsoe [Bl. XXVII a.] groet,
Dat god is mensch geboren
End sterff so seer der mynnen doet.
21. Des wi te louen
Hem hier nv beghinnen,
Op dat wy hier bouen
In mynnen al volbringen.
22. Want wi synt so rechte cranc
Nu in desen tiiden,
Mer waer wy in ons vaders lant,
Soe mochten wy verbliden.
23. Daer sel een yegelic syn lief
Nae sinen wil gebruken,
End hebben van hem alt gerieff
Alle anderheyt wtsluten.
24. Daer is dat suete vaderlant
Vol van allen vruchten,
Mer dat my is soe onbecant,
Dat doet my dic versuchten.
25. Daer werden vrolic in geleyt
Die mynnentlike gasten,
Die hier nae corten arbeit
Ontfaen die ewige rasten.
26. Daer is dat wesen sonder gront,
Wy konnens niet besinnen,
Het soude ons wel worden kondt,
Konst wi hem leren mynnen.
27. God die vader, die is weert
In des hemels throne,
End al dat mach werden verteert,
Dat heeft betaelt die sone.
28. Daer sal wesen ons eten
Dat ouersuete lammekyn,
Van den woluen gebeten,
End woud ant cruys gebraden syn.
29. Die heilige geest sal [Bl. XXVII b.] schencker wesen
Van deser sueter mynnen wyn,
Die sieeten can genesen,
Daer is altoes guet blide te syn.
30. Die lieue seraphinne
Syn te dienst daer al bereyt,
Si louen, dat ic mynne
Mit also groter vrolicheit.
31. Deûs! wat is daer feesten
In des alre ouersten hof,
Daer die hemelsche gheesten
Hem altoes singen groten loff.
32. Och! waer ic daer bouen,
Soe waer my alte wel gheschiet,
Soe mocht ic helpen louen
Myn alre ouerste suete lieff.
33. Daer soud ic onbeuangen,
Dat myn hertkyn ommer meent,
Soe waer ooc myn verlangen
Seer salichlic gheeynt.
34. Mer ic moet my liden,
Tis alsoe mit my gestelt,
End niet te recht verbliden,
Ic en bin al claer mit hem verselt.
35. Hiir om mach ic wel screyen
End wesen droeuich van synnen,
Daer ic dus langh moet beyen,
Eer ic myn lieff gewinne.
36. Mer al is hi daer bouen,
End ic hier beneden,
Hy moet sonwyl comen
End setten my te vreden.
37. Want sonder hem te leuen
Dúnct my syn steruen, [Bl. XXVIII a]
Ic en waers ooc niet te vreden,
Soud ic hem lange deruen.
38. Hi is soe rechte mynnentlic,
Ic en mach syns niet onberen,
Hi is myns sielkyns hemmelriic,
Wat mach ic meer begheren!
39. In mynre zielken binnen
Soe moet hi altoes bliuen
Ende mit synre mynnen
Alle anderheit wtdriuen.
40. Hy quam van hiir bouen
Wt mynnen hiir beneder,
End al dat wy vermogen,
Syn wi hem sculdich weder.
41. Hi heeft gearbeit sere
Voer ons snachts oec ende dach,
Const wy ons tot hem kere,
Hi en gheert dair niet meer af.
42. Dat morch van mynre sielen
Dat moet hi al verteren.
In hem om te verwilen,
Is altoes myn begheren.
43. Laet ons gheuen hert ende syn
Ihesu, onser alre vrient,
Hi heeft des veel myt synre myn
Op ons altoes seer wel verdient.
44. Die mynnentlike here
Is van groter weerden,
Ic gheef hem priis end ere
Voer al dat leeft op eerden.
45. Och! mocht ic hem mynnen
Hier nae alle myn [Bl. XXVIII b.] begheert,
Al coste my dat myn sinnen
Hi waert my alte mael wel wert.

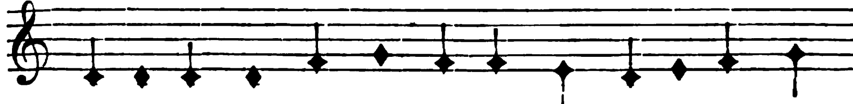
46. Hi heeft ons alsulke myn bewiist
In leuen end in steruen,
Wat niet en staet in synen priis,
Dat mogen wy gheern deruen.
47. Hi heeftes nv soe seer begonnen
Mit synre groter mynnen fyn,
Dat ic my gheef nv al verwonnen
End wil altoes syn eyghen syn.
48. Want coem wy vroe of spade
End hebben lang ghemerret,
Nochtans is syn genade
Den sonderen niet ontuerret.
49. Ic wil nv myn betrouuen
Setten altoes vast op hem,
Ic hop, hem noch te scowen
In dat hemels iherusalem.
50. Daer is alsoe groet ioliit,
Si leuen in eenre mynnen,
Si syn alre sorgen quyt
End süeuen bouen synnen.
51. Die ons die vader heeft gesant
Wt herteliker mynnen,
Die moet ons brengen in dat lant,
Al daer die engelen singen.
52. So soude ic wel mogen cussen
Mit mynre sielen monde,
Mit also hertliker lusten
Myns gemynden wonde. [Bl. XXIX a.]
53. In hem is nv hier al myn hopen,
Och! dat doet die riike scat,
Die hi nv my heeft ontsloten,
Doe hem syn suete herte brac.
54. Doe vloeyde die fonteyne
Der vaderliker mynnen,
Diet al can maken reyne
Van buten ende van binnen.
55. Mitter menichuoudicheit
Myns gemynden wonden,
Soe wart nae synre behaechlicheit
Gedeylicht al myn sonden.
56. Want dat syn die rosen
Roet van groter mynnen,
Sy connen wel doen blosen
Den siele dic van binnen.
57. Hi heeft den doet verwonnen
End den hemel opgedaen,
Syn hertkyn wort ontgonnen,
Om ons daer in te ontfaen.
58. Ic bin te cleyn te louen
Den heer van synre mynnen,
Mer ic beueelt hier bouen
Den lieuen seraphinnen.
59. Si synt, diet hem seer wel verstaen,
Want siis altoes plegen,
Doer hem soe moeten si ontfaen,
Loff van mynre wegen. Amen.

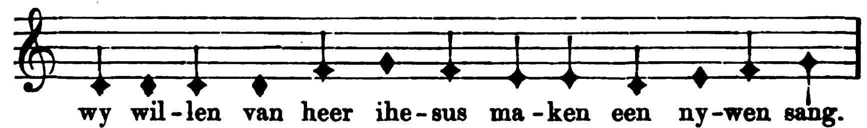
Versmaß unregelmäßig: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

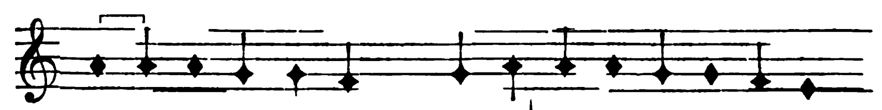
Bl. XXIX a.

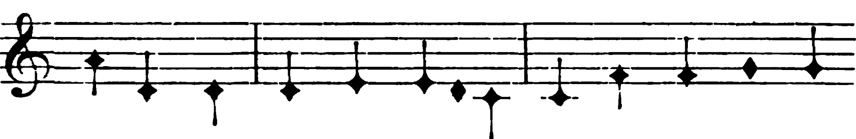
18.

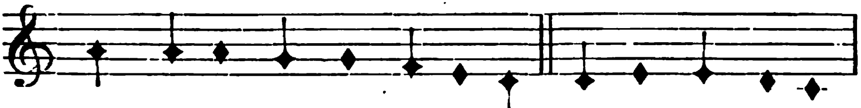
Ic had soe gheern den heyligen gheest.

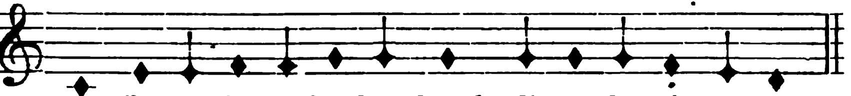












1. Ic had soe gheern den heyligen gheest, al bey ic lang,
Wy willen van heer ihesus maken een nywen sang,
Hoe blide dat syn moeder was,
Doe ihesus in haer armkyn lach,
Dat wercoren,
Het heeft verlost dat groet geslacht,
dat was verloren.
Al onverborgen
Wye ihesus in syn hertkyn draecht,
die en der niet sorgen.

2. Wy willen ons vermyen gaen int paradiis,
Daer sy wy al euen vroet, als euen wiis,
Van vogelen sanc, van harpen clanc,
Van seraphinnen, die syn daer binnen
Al in den throne.
Och my en mach genoegent niet,
eer ic daer come.
Al onuerborgen etc.

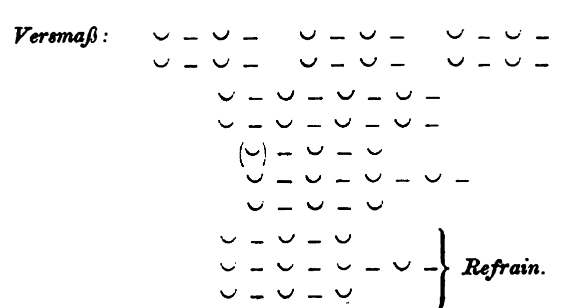
3. Maria is die alre scoenste, si macht wel syn,
Soe wel hem die daer scouuen mach haer claer aenschyn,
Sy mach ons allen maken vroe
Hier bouen in der engelen choer,
Als wy dair comen;
Voerwaer dair is gheen twiuel aen,
ten sal ons vromen!
Al onuerborgen etc.

4. Ihesus is die beste weert, dat weet ic wel,
Daer hi anden tafel siit, daer vaertmen wel.
Hi is die weert, hi willet syn,
Hi gelt die cost, hi quyt die wyn,
hi doetet gheerne.
hoe gheern waer ic nae deser tiit
in syn taweme!
Al onuerborgen etc.

5. Doe ihesus inder cribben lach, die edel man,
Joseph, syn trou be- [Bl. XXX b.] hoeder, tot hem quam,
Wat vant hi inder cribben daer?
Een kindekyn scoen eñ claer,
dat was emmanuel.
Maria syn moeder was daer bi
Ende die engel gabriel.
Al onuerborgen etc.

6. Doe ihesus anden cruce hinc, die edel man,
Hoe mocht die vrou omt herte syn end sint iohan!
Die moeder had den rou van binnen,
Ihesus sterff ant cruys van mynnen
Mit groter iamerheit.
Och moet ic daer al myn sinnen
aen leggen in weerdicheit!
Al onuerborgen etc.

7. Och wie heeft my geholpen aen dit ongeliic,
Dat ic eertsche dinge mynne voer hemmelriic!
Ic en wil daer niet meer houden aen;
Mer ic wil voer den dach opstaen
end gode louen.
Had ic dat al myn tiit gedaen,
het soud my vromen.
Al onuerborgen
Wie ihesus in syn hertkyn draecht,
die en der niet sorgen.
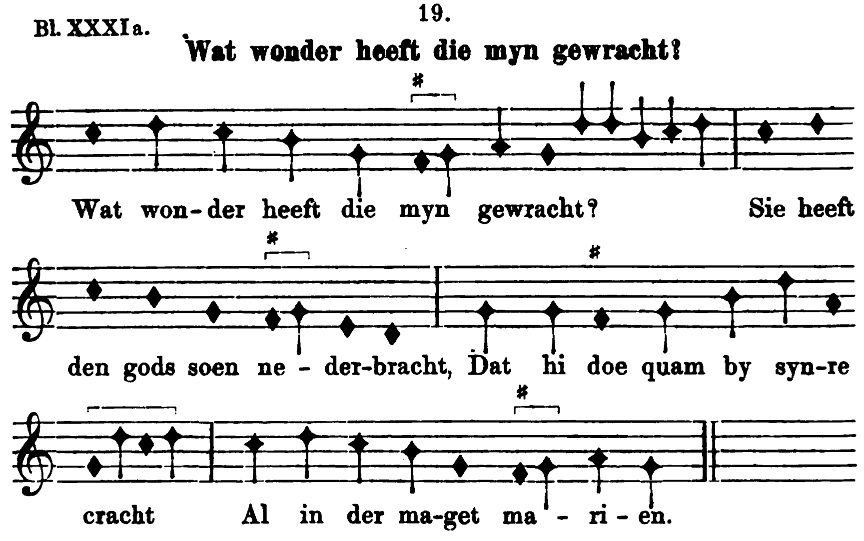


Dieser Text ist mit seiner Melodie jedenfalls einem lateinischen Leiche nachgearbeitet.

Bl. XXXI a.

19.

Wat wonder heeft die myn gewracht?



1. Wat wonder heeft die myn gewracht?
Si heeft den gods soen neder bracht,
Dat hi doe quam by synre cracht
Al inder maget marien.

2. Och merct, wat heeft hi aen gegaen!
Syns vaders riic is hi ontgaen,
Liden, dogen heeft hi geuaen
Eñ al wt rechter mynnen.

3. God is die myn, dat seyt sint ian,
Die wtten hemel neder quam,
Doen hi menschelic form aen nam
Al inder maget marien.

4. Och al dit heeft die myn gewracht,
Laet ons dees werrelt laten af
End leuen inder mynnen dach,
Soe moech wi vrede gecrigen.

5. Ay merct, wat heeft die [Bl. XXXI b.] myn ontfaen,
Si deed hem anden cruce slaen!
Hi was roet en swart gedaen,
Om mynen wil woud hi dit lien.

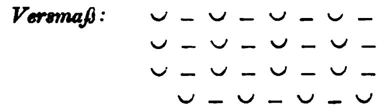
6. O myn, o myn, o bernende myn,
Gi staet soe diep in mynen syn!
Niet anders mach dair comen in,
Wilt my nv niet hier laten glien.

7. O myn alre liefste heer,
Altoes gescie v lof end eer!
Doet my doch leuen na uwen leer,
Ontgaet ghi my, dat doet my seer.

8. Ic bid v, wilt doch nv verstaen
End laet my uwe myn aen gaen;
Oec leyd my inden rechte baen,
Dat ic der sonden mach ontgaen.

9. Och wtuercoren toeuerlaet,
Myn troest, myn hoep end al myn baet,
Seyd in myn hertkyn der mynnen saet,
Soe mach ic meyen, dat daer toe staet.

10. Heb ic dyn ontfermherticheit
In deser zwaer ellendicheit,
Des ordels grote strēnicheit
Bin ic dan quyt inder waerheit.
Amen.



Ein anderes Lied siehe unter No. 60.

Bl. XXXII a.

20.

Ic sie den dach int oest opgaen.

Ic sie den dach int oest op - gaen, O ihe-su lief,

wilt my bi-staen; Ver-leent my, de-sen dach tont-faen

mit danc-ber - heit in u - we naem, end al - le son-den

we - der - staen. O ihe - su lief, ic roep v aen,

wilt my mit v myn be-uaen, op dat ic v mach syn

be - quam End soe des vi-ants stric ontgaen.

1. Ic sie den dach int oest opgaen,
O ihesu lief, wilt my bistaen;
Verleent my, desen dach tontfaen
Mit dancberheit in uwe naem
end alle sonden wederstaen.
O ihesu lief, ic roep v aen,
wilt my mit v myn beuaen,
op dat ic v mach syn bequam
End soe des viants stric ontgaen.

2. Die sonne scoen end claer opgaet,
Och heer, vergeeft my myn misdaet,
En weet my anders ghenen raet,
Te comen in der vroechden graed.
Ghi siit myn hoep, myn toeuerlaet,
Al myn genade aen v staet.
O ihesu lief, nv van my slaet
Myn sonden, boesheit ende quaet
End set my in der doechden straet!

3. Die vogelkyns syn blidelic,
Die bloemkyns bloeyen suuerlic,
Die lelikyns spruten gracelic,
Die roeskyns ruken suetelic,
Hoe scoen moet syn in hemmelriic,
Dair alle dinc onsprekelic
Veel scoenre is, ya ongeliic,
Dant wesen mach hier op eertriic.
Och heer, haelt my daer cortelic.

4. Wat baet des vruechd, diemen aensiet,
Si compt geringh end gaet seer vliet,
Si is nv, end schier is si niet,
Wat ist anders dan groet verdriet,
Al dat hier op eertriic gesciet;
Hier om hi hem seer wel beriet,
Die hem alleen op god verliet
End deed geliic als hi gebiet,
Der werrelts vruechde after liet.
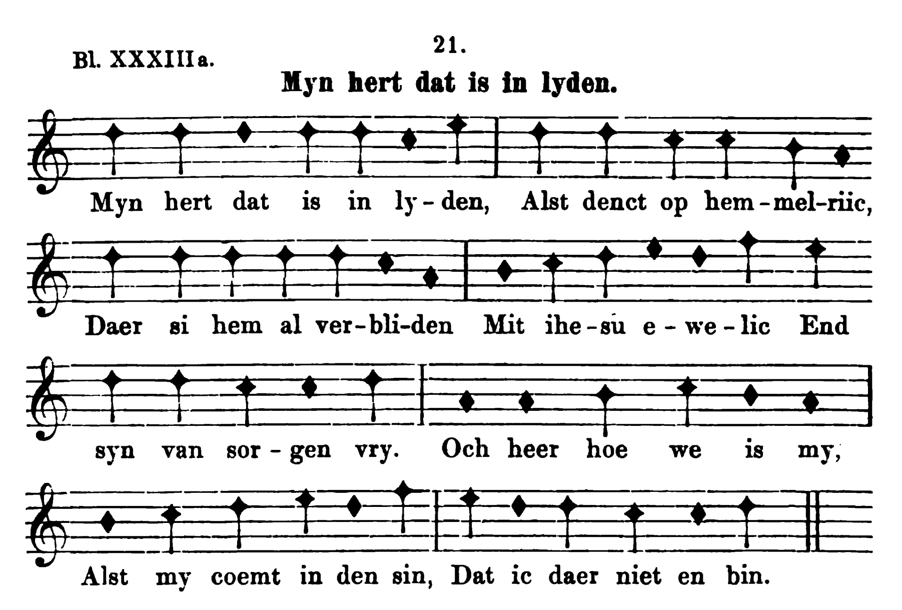
5. O ihesu, heer der [Bl. XXXIII b.] reinicheit,
Ghi siit, daer al myn troest aen leyt,
Ic myn veel meer v zueticheit,
Dan alder werrelt suuerheit.
Ic bid v guedertierenheit:
Verleent myn hert oetmoedicheit,
Op dat ic v mach syn bereit
End dienen mit gestadicheit.
Loff si v in der ewicheit. Amen.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
neunmal.

Bl. XXXIII a.

21.

Myn hert dat is in lyden.



1. Myn hert dat is in lyden,
Alst denct op hemmelriic,
Daer si hem al verbliden
Mit ihesu ewelic
End syn van sorgen vry.
Och heer, hoe we is my,
Alst my coemt in den sin,
Dat ic daer niet en bin.

2. Och ic bin hier be- [Bl. XXXIIIb.]
neden,
Daer bouen die ic myn,
Tis lange tiit geleden,
En hoerde niet van hym,
Hoe dattet mit hem staet.
Nu ihesu lief, ontfaet
Myn siel, die aldus seer
om v quelt, lieue heer.

3. Wie sel myn boetscip dragen
Ihesu, myn suete lief?
Och mocht ic hem behagen,
Dat waer al myn gerief,
Soe woud ic vrolic syn.
Myn hert liit diewil pyn,
Als ic yt ontgae,
Myn lief niet vast en stae.

4. En weet gheen beter bode
Te seynden aen myn lief,
Dan ic my gheef tot gode,
Myn hert laet syn myn brief.
Hi selt al wel verstaen,
Hi is diet hert siet aen
End daer na hi verlient
Syn graci, die hem dient.

5. O Ihesu, heer der heren,
Gods wtuercoren soen,
Aensiet doch myn begeren,
Ghelieftet v, wilt doen,
Het is seer myn begeert,
Te syn gevisitiert
Van v, o lief, te hant
My seer na v verlanct.

6. Iv suete consolacy, [Bl. XXXIVa.]
o ihesu, lieue heer,
Is my een grote gracy,
Ic bid v daerom seer.
Och vuel ic hem in my,
Van sorgen waer ic vry,
Want hoet thert is gewont,
Si maectet al gesont.

7. Waer bliifdi wtuercoren,
End word iu niet ontwaer!
Ic bid iu, wilt doch horen,
Myn hert dat is my swaer,
Temael seer ongestelt,
Het is om v dat quelt;
Van rouuen selt vergaen,
Macht iu troest niet ontfaen.

8. Och wilt my niet begheuen,
Myn alre liefste heer,
Want sonder v te leuen,
En wynsch ic nymmermeer.
Ghy siit myn hert, myn syn,
Ic bid v, sprect my in,
Laet my van v verstaen,
Hoe ghi wilt syn ontfaen.

9. Ic had v also gharen,
O ihesu lief, in my;
Ghi siit myns herts verclaren,
Mit v soe bin ic bly,
Tis anders groet verdriet
Al dat in my gesciet,
Hoe scoen, hoe suet mach syn,
Twerd al int laetste pyn.

10. Nv wilt myns doch ontfermen,
Ic heb iu langh verbeit,
Comt, doet myn hertken bernen
Mit v in sueticheit. [Bl. XXXIVb.]
Het is my alsoe bang,
Want ghi toeft alsoe lang;
Des ic bin ongewoent,
Och lief, ic bid v, coemt.

11. Och heer, veel tribulacy
Is my aldus bereyt.
Heb ict verdient, och lacy,
Dat is my waerlich leyt!
My dunct, ghy staet my leech,
Tis ymmer niet alst pleech.
Ic claech iu myn verdriet,
En ghi en troest my niet.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
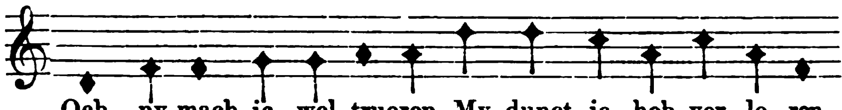
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –

In der Berliner Handschrift (C) S. 117 lautet die Ueberschrift: »Het vryde een houesch ridder soe mennygen lieuen dach, enes.« Vielleicht gehört diesem Liede die obige Melodie an. Varianten bei Hoffmann a. a. O. No. 84 (13 Str.).

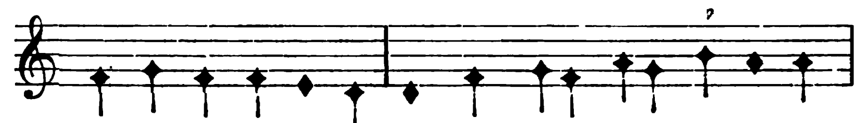


22.

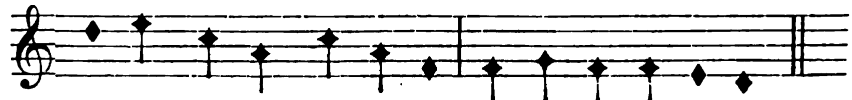
Och, nv mach ic wel trueren.



Och, nv mach ic wel trueren, My dunct ic heb ver-lo-ren



Jhesum myn zue-te lieff. Ic waend hem syn ver-co-ren,



Ic sprac en wilt niet troeren, Tis al een an-der brieff.

1. Och, nv mach ic wel trueren,
My dunct, ic heb verloren
Ihesum myn zuete lieff.
Ic waend hem syn vercoren,
Ic sprac en wilt niet troeren,
Tis al een ander brieff.

2. Myn hert end all myn [Bl. XXXV a.] sinnen
Syn seer beswaert van binnen,
In my is groet verdriet.
Ic waende staen ter mynnen,
My dunct, ziis te beghinnen,
Myn lief en acht my niet.

3. Och wie sel my nv leren,
Aen wien sel ic my keren,
Daer ic mach troest ontfaen?
Ihesus is myn begheren,
Van row sel ic verteren,
wil hiis my dus ofgaen.

4. Tis noet, ic wil my keren
Aen haer end troest begeren,
Die moeder is end maecht.
Ic hoep tot synre eren
Sel si my visitieren
End maken onversaecht.

5. Maria coninghinne,
Myns herten troesterinne,
Och hoe ist dus gesciet!
Ic waend in v kynts mynne
Te staen mit hert mit sinne,
Nu dunct my, tis so niet.

6. Nv noch in ghenen tiden
En can ic my verbliden,
Tis niet mit my alst pleech.
Ic merct an allen siiden,
Wat ic verneem, tis liden,
V soen die staet my leech.

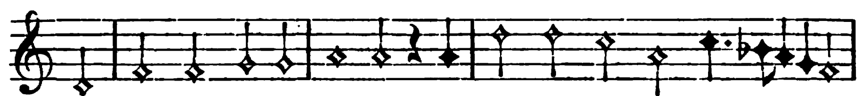
7. Ic waen van daech te dage,
Nu sel ic hem behagen,
Hi sel my comen bi;
Mer lacy, nae myn clagen,
Dunct my, hem weynich vragen,
Hi bliift te mael van my.

8. Och dus ist scarp te [Bl. XXXV b.] striden,
Te kennen syn verbliden,
End droeuich syn altiit.
Een wyl tiits moch ment liden,
Mer och tot allen tiden
Tis my te scerpen striit!

9. Nv maecht, wilt myns ontfermen,
Myn wenen end myn karmen
Laet niet verloren syn.
Ic bid, helpt my te bernen
Mit myn in v kynts armen,
Troest my wt dese pyn. Amen.

Versmaß:
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
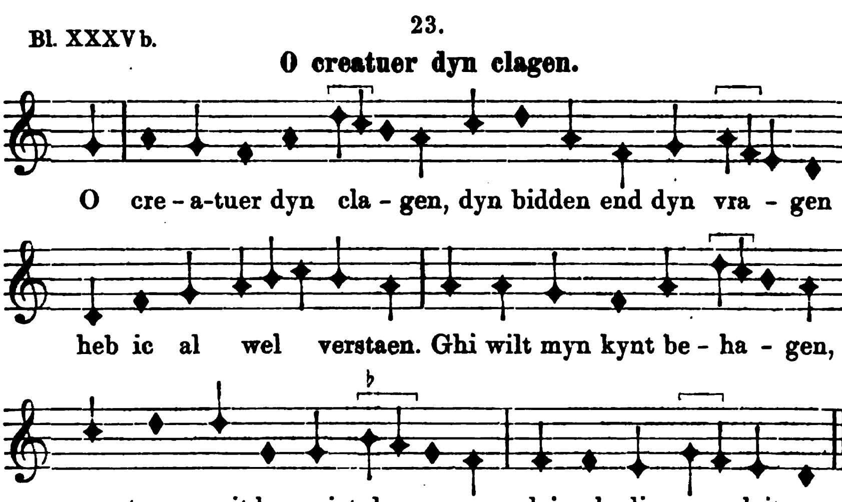
Der Anfang des Liedes hat eine volksthümliche Weise. Ich finde sie wieder zu einem Tageliede, welches Böhme in seinem altdeutschen Liederbuche No. 112 aus Joh. Ott's Liederbuche 1534 mittheilt:



Bl. XXXV b.

23.

O creatuer dyn clagen.



Maria.

1. O Creatuer, dyn clagen,
dyn bidden end dyn vragen
heb ic al wel verstaen.
Ghy wilt myn kynt behagen,
mer tcruys mit hem niet dragen,
dair al die myn leit aen.

2. Ghi wilt iv hier ver- [Bl. XXXVI a]
bliden
End oec nae desen tiiden
Myns kynts solaes ontfaen;
Mer ghi en wilt niet striden
in bitterheit, in liden,
Als hie voer heeft gedaen.

3. O denct, ten is gheen reden,
Hebdi hier niet geleden,
Dat ghi coemt in syn riic.
Hierom, wildi in vreden,
Verdient dat hier beneden
Mit striden vromelic.

Die ziel.

4. Maria, bloem der bloemen,
Dit heb ic wel vernomen,
Het moet soe syn ghedaen;
Mer soudt v kynt niet comen
End my int striden vromen,
Hoe soud ic bliuen staen!

5. Mi docht die tiit verleden,
Als ic deed myn gebeden,
Hi troeste my seer wael;
Mer bin ic nv tontfreden
End bid tot allen steden,
Hi laet mi altemael.

6. Soud hi my dus begeuen
Wat baet waer my te leuen,
Waer ic niet beter doet!
Van anxt mach ic wel beuen,
Wand word ic dus verdreuen,
Soe is gedaen myn moet.

Maria.

7. O, die ic plech te leren,
Dat ghi v soud verueren [Bl. XXXVI b.]
End liidsam syn altiit,
Waer is v profiteren,
Dat ghi toent myn kynts eren
In desen cleynen striidt!

8. Wist ghy myn kynts manieren,
Die hi heeft int regieren
Syn vrienden syn op eertriic,
Ghi soudt des niet versieren,
Hoe suet, hoe guedertieren
Hi waer een yegelic!
9. Syn dienres int beghinnen
Helpt hi die striidt dic wynnen,
Op dat si bliuen staen;
Hi geeft hem vroechd van binnen,
Mer nae als si hem mynnen,
Laet hi se wat begaen.
10. Nochtans tot allen tiden
Aensiet hi, hoe si liden
End vechten om die croen;
End die verwynt mit striden,
Sel hi seer corts verbliden
Dair bouen, in den troen.
11. End die die striit verliesen,
Tsoudt niet syn, mocht si kiesen,
Sy vallen, tis hem leet;
Dees wil hi niet verwysen,
Mer datsi weder riisen,
Maect hi die wech bereet.
12. Dus wilt v nyet veruaren,
Om sinen wil liidt gharen,
Het si, al wes dat si, [Bl. XXXVII a.]
Hi sel v wael verwaren
End binnen corten iaren
Van allen maken vry.
13. Ghi siit des niet ontwarer,
Al wort v liden swarer,
Op dat ghi liidsaem siit,
Want dus v loen compt narer,
V croen wort bouen clarer,
Hier om loeft god altiit.
14. En bidt tot allen tiden,
Dat hi v hier laet liden
Ter eer van sinen naem.
Want als ghi wael coent striden
En sonder syn verbliden,
Soe wort ghi hem bequaem.

Die ziel.

15. O edel vrou der vrouuen,
Scoen moet syn v anscouuen,
Want iv troest is so suet.
Wel-mach ic v betrouuen,
Deed ghy machschien van rouuen,
Soud my vergaen die moet.
16. Ghi doet myn hert opluken,
Recht als die son doet spruten
Die bloemkyns op dat wout,
Mer een puent doet seer sluten,
Mach v kynt niet gebruken,
Vlusch vrees ic, tsi myn scout.
17. Wist ic, twaer niet verloren,
Als hi, my dunct niet horen,
Mer twaer om myn profiit,
So soud ic weinich [Bl. XXXVII b.] troeren,
Mer vlusch comt my te voren
Myn scout, ic bins al quyt.
18. Dit doet my dicwiil suchten
End toerdel doet my duchten,
Oec vrees ic my tontgaen.
Dus, dunct my, moet ic vechten,
Ic vuel weinich verlichten,
Hoe seel ic hier meed staen.
19. Oec heb ic dicwiil vresen,
Hoet na mit my sal wesen,
Tis dus mit my alre;
Want word ic dan verwesen,
Hoe sel men my genesen,
Is my ter stont dus wee.

Maria.

20. Nv hoert, ic sel v leren,
Mer ghi moet profitieren;
Wildi corts loen ontfaen,
Wilt dus soe niet begheren,
Noch oec silogiseren,
Laet god mit v begaen.
21. Hi kent veel bet v leuen,
En wat hi v sal gheuen,
Dan ghi doet ymmer meer.
Wil hi, ghi siit verheuen,
Wil hi, ghi wort verdreuen,
Van allen danct hem seer.
22. End wilt v daer toe voegen,
Dat ghi v laet genoegen,
Mit dat hi v toe sent,
Tsi bliiscap, vroechd [Bl. XXXVIII a.] of dogen,
Rou, liden of verhogen,
Van allen siit content.
23. Denct niet dics, myn behoeuen
Had ict, ic wou god louen,
Mer loeft hem talre tiit,
Want hier beneen end bouen,
Des moechdi wel gelouen,
Aensiet hi v profiit.
24. In hem set al v sorgen,
Vreest niet, hoet syn sal morgen,
Off ouer langhe tiit.
Wil hi, ghi moecht vlusch steruen,
Hier om wilt slecht besorgen
Die tiit, daer ghi in syt.
25. Wilt voer v sonden suchten
End voer dat ordel duchten
End vrees hebt v tontgaen.
Want dees drie doen wel vruchten
Sy sint hulpich int vechten,
In sonden wederstaen.

26. Si doen veel guets beghinnen,
Daer toe die pyn vermynren,
Die quaetheit heeft verdient,
Sy reynen thert van binnen,
Van buten al die sinnen;
Lof god, dies v verlient.

27. Op hem wilt v verlaten,
Hi coemt v dic te baten,
Al word ghiis niet ontwaer.
Des danct hem bouen maten
End liden wilt niet haten,
Al wordet v wat [Bl, XXXVIII b.] swaer.

28. Hi doet iv dic syn gracy,
Deet dat, daers gheen temptacy,
Die ghi soud wederstaen,
Mer selden consolacy,
Want mit v tribulacy
suldi meer loens ontfaen.

29. Hier om gheefs niet verloren,
Al coemt v druc te voren
End selden wort verbliit.
God heeft v doch vercoren,
Al dunct hi v niet horen,
Hi is bi v altiit.

30. Oec moechdi wel gelouen
End soud' enich toeuen,
Hi mynt v wonderlic
End heeft v hier getogen,
Op dat ghi bet soud mogen
Verdienen hemmelriic.

31. Dus laet v niet bedriegen,
Die duuel comt dic vliegen
End seyd: dv dit en dat.
Denct, dat hi wel can liegen,
V gairne soud bedriegen
End brengen in syn gat.

32. In god hebt guet betrouuen,
In vroechden end in rouuen
Danct hem gelike seer,
Wilt des leer wel onthouuen,
Soe moechdi corts aenscouuen
Mit vrolicheit v heer.

Die Ziel.

33. O, bouen allen wiuen
Suldi die liefste bliuen,
Maria, suuer maecht.
Ic val, ghi doet my risen, [Bl. XXXIXb.]
Hoe sel ic v volprisen,
die my dus wel behaecht.

34. O edel vrou der thronen,
Ghi waerdicht my te tonen
V leer, diet leuen hout,
En mach v niet vol louen;
God loen v scoen der sconen,
Veel meer dan dusant vout. Amen.

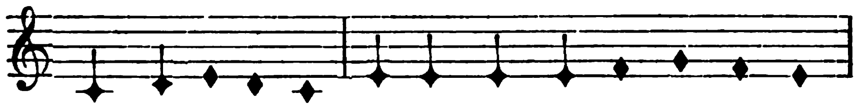
Versmaß:
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –

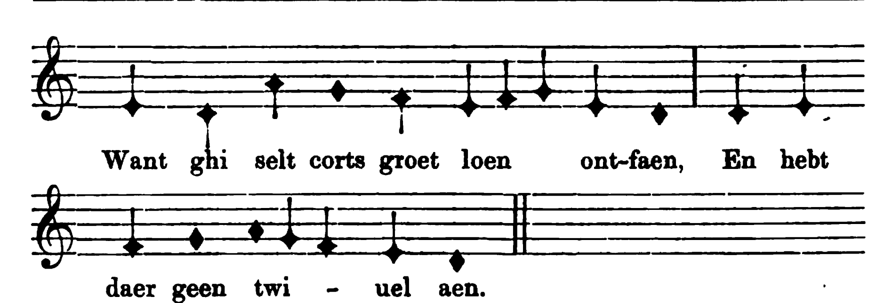
Bl. XXXIXa.

24.

O Ghi, die nv ter tiiden liidt.







1. O ghi, die nv ter tiiden liidt,
mit recht so moechdi syn verbliit,
op dat ghi ymmer liidsaem siit,
Want ghi selt corts groet loen ontfaen,
En hebt daer geen twiuel aen.
2. Na myn verstaen als ihesus seyt:
Die liden mit verdul- [Bl. XXXIX b.] dicheit,
die ewich croen is hem bereit
End grote vruechd in hemmelriic,
wel v, die liit verduldelic.
3. Och heer, o god, hoe wel hi staet,
die eygen wil afterlaet
en mynt om god, die hem doet quaet,
Waerlic, dees is gods lieue soen,
syn loen sal groet syn in den troen.
4. Och heer, dat teyken is so guet,
soe wie men dicwil onrecht doet
eñ daer op denct mit groter oetmoet:
Myn sonden hebbent wel verdient,
ic danc den heer, diet my verlient.
5. Wie soe altiit syn onrecht keert
End anders ghene wraek begeert,
waerlic die is seer wel geleert,
Om borger tsyn in hemmelriic,
Want hi striit wel eñ vroemelic.
6. Die nymmermeer en heeft verdriet,
mer altiit sine wille siet,
ic vrees, dat teyken quaet bediet,
Want wie vroechd bouen sel ontfaen,
die wort mit liden dic beuaen.
7. Dus laet ons liden niet versmaden,
Tis ons so guet, kond wyt verstaen,
Want tdoet den geest tot gode gaen,
op datmen liit verduldelic, [Bl. XL a.]
Want anders heb ic ongeliic.
8. Laet ons mit liden syn content,
Want als ons ihesus dat toe seynt,
Soe heb wy tscone testament,
dat hi syn lieue moeder liet,
doe hi van haer andt cruys versciet.
9. Dat testament is ymmer scoen,
dat ons verdienen doet die croen
end ewich vruechde in den troen;
En want dat druc en liden doet,
hier om so syn[1] scoen en guet.
10. Mer lacy, wy sint dic verblint,
Wanneer ons druc of liden vynt,
ons dunct, dat ons god niet en mynt.
Ey waer wys vroet, ten is so niet,
Want wie god mynt, heeft dic verdriet.
11. Het is alsmen bescreuen vynt,
soe wie dat god ons vader mynt,
castiit hi als syn lieue kynt
Mit druc, mit liden dicwil seer,
Hier om in liden dancten heer.
12. Wat hier van liden is geseyt,
Dat is besloten ende leyt
In willige oetmoedicheit,
Want hemmelriic is onbereyt
. . . dwang mit onverduldicheit.
13. Hier om soe laet ons trouuelic
aenroepen god van hemmelriic
eñ bidden hem oetmoedelic,
Dat hi ons liden laet hier neer [Bl. XL b.]
Verduldelic tot synre eer.
14. O ihesu, wtuercoren heer,
wy bidden, ist v wil ende eer,
Dat ghi ons liden laet hier neer
Verduldelic, soet v behaecht,
End daer na haelt ons onuersaecht.
amen.

Die Handschrift B. Blatt 169 hat nur 11 Strophen in folgender Reihe: 1, 2, 3, 6, 11, 4, 5, 7, 8, 9, 10.

Varianten 1,4 sult. 2,3 ewighe. 2,5 lytd. 3,1 Och here god. 3,2 wille. 3,4 dese is god liefste. 3,5 syn vroechd sel. 4,3 en dair op denck mit groet. 4,4 mi wel. 4,5 ic danct. 5,2 ghenen. 5,4 burgher. 5,5 vromelyc. 6,2 sinen. 6,4 want vroechd hier bouen

[1] fehlt sy.
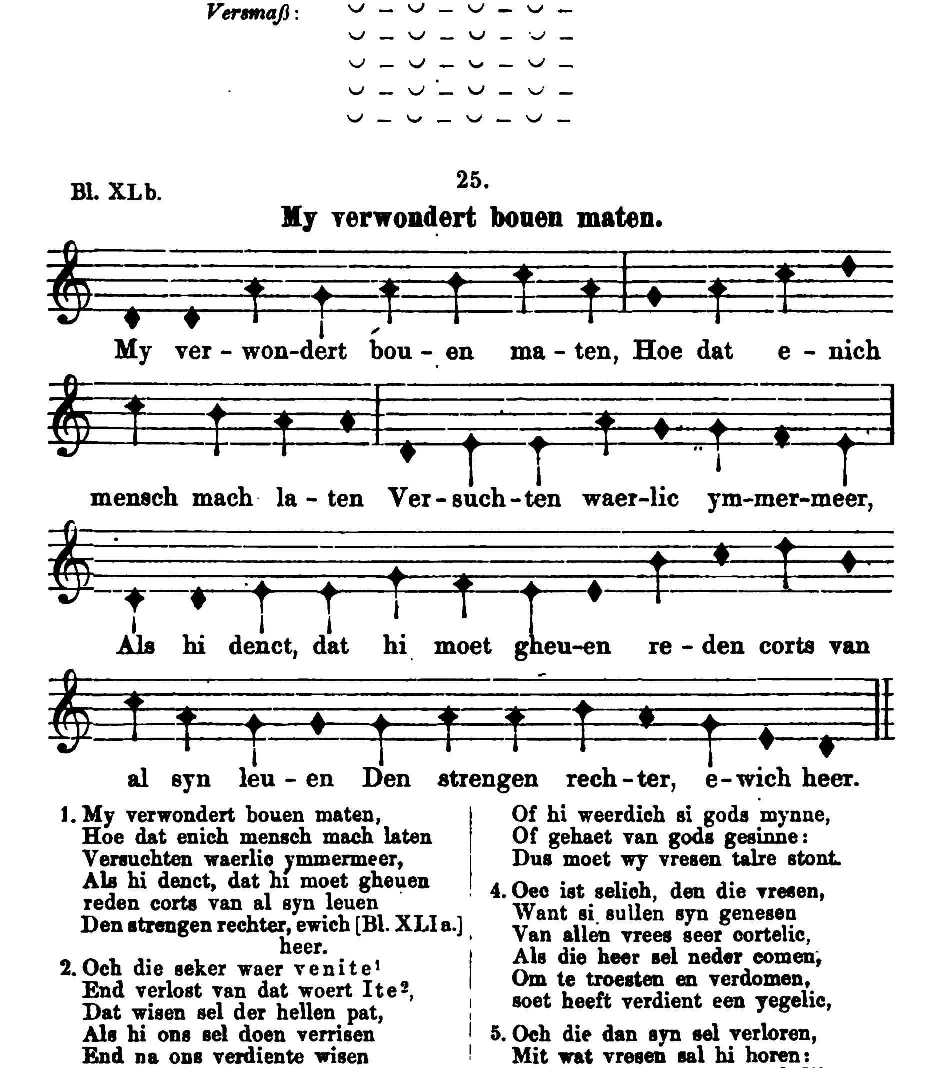
die wil ontfaen. 7,1 Nv laet; versmaen, 7,2 conden. 7,3 wanttet doet. 8,2 toe sent. 8,3 so heb wi schone. 8,5 ant cruce schiet. 9,2 den croen. 9,3 eñ ewighe vroechde. 9,5 syn si. 10,1 Mar lacy, wi syn dicwyl. 10,2 druck eñ. 10,4 mar waren wys vroet. 11,2 god den. 11,3 hi so syn.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

Bl. XLb.

25.

My verwondert bouen maten.



1. My verwondert bouen maten,
Hoe dat enich mensch mach laten
Versuchten waerlic ymmermeer,
Als hi denct, dat hi moet gheuen
reden corts van al syn leuen
Den strengen rechter, ewich [Bl. XLI a.] heer.

2. Och die seker waer venite[1]
End verlost van dat woert Ite[2],
Dat wisen sel der hellen pat,
Als hi ons sel doen verrisen
End na ons verdiente wisen
Hier neer, int dal van iosaphat.

3. Die moecht vruechdelike leuen,
Mer na dat ic vynd bescreuen
Van ons en is des nyemant kont,
Of hi weerdich si gods mynne,
Of gehaet van gods gesinne:
Dus moet wy vresen talre stont.

4. Oec ist selich, den die vresen,
Want si sullen syn genesen
Van allen vrees seer cortelic,
Als die heer sel neder comen,
Om te troesten en verdomen,
soet heeft verdient een yegelic,

5. Och die dan syn sel verloren,
Mit wat vresen sal hi horen:
Gaet wech van my, vermalediit,
In dat ewich vuer der hellen,
Hem bereit mit syn gesellen,
Die ghi ter werrelt hebt beliit.

6. Dicwil hebdi mit v ogen
groten honger my sien dogen,
Nochtans hebdi my niet gesaeft.
Des geliic heb ic geleden
groten dorst mit bitterheden,
end ghi en hebt my niet gelaeft.
7. Oec in ander veel verdrieten
Nie mocht ic v troest genieten,
Dus gaet van my, vermalediit,
In dat ewich vuer der hellen,
Hem bereit mit syn gesellen,
die ghi ter werrelt hebt beliit.
8. Och hoe sel die mensch dan clagen
end mit groter anxte vragen:
Och heer, wanneer is dit gesciet,
Dat ic v dus heb sien liden
honger, dorst tot allen tiden
end niet getroest in v verdriet?
9. Soe na datter steet gescreuen,
sel god dese antwort geuen:
voerwaer, voerwaer, ic segge di,
Also lang ghiis een die mynste
mynre niet en deet of gonste,
so lang oec niet en deed ghiis my.
10. Och hoe sal hi dan beclagen
al syn weerliken hier dagen,
Die hi mit weelden heeft verdaen,
daer hi in mocht dewich leuen
hebben lichtelic vercregen,
had hi die weelden wederstaen.
11. Oec als hi dan siet verheuen [Bl. XLIIa.]
al die gheen, die in haer leuen
om ihesus wille syn gequelt,
Sel hi seggen syn gesellen,
die mit hem dan gaen ter hellen:
o siet, hoe syn dees nv getelt!
12. Dyt syn si, die wy belachten,
sot waer si in ons gedachten,
Aensiet, hoe dat nv is mutiert:
kynder gods syn si gerekent,
In des leuens boec getekent
End mitten heiligen gheert.
13. Wy onsinnich menschen waenden,
als wy op haer leuen raemden,
Dat al haer leuen was verwoet,
Want si van haer guet den armen
vrylic deylden sonder karmen
en leden seluer dicwiil noet.
14. Nv och lacy end ocharmen!
god en wil ons niet ontfermen,
Want[1] des niet wolden doon;
Niet of weinich wy hem gauen,
nochtan had wy grote hauen
Dus is die hel nv onse deeloen[2].
15. Och nv syn wy al verloren
end dese syn vercoren,
Die wy haer leuen waenden quaet,
och dat wy ye syn geboren,
Nummermeer sal ons god horen,
Wat wy veel bidden, tis [Bl. XLIIb.] te laet!
16. Wat baet doen ons nv dees drie:
scat, solaes end houerdie
mit ander werrelts ydelheit?
Och hoe wel soudt ons nv comen
had wi daer voer aengenomen:
druc, armoet mit oetmoedicheit!
17. O vermalediit moet wesen
al die my hebt aen gepresen
Der werrelts vroechd, haer scat, haer guet,
lacy, dat heeft my bedrogen
Ende iammerlic getogen
vant ewich leuen totter doet.
18. O vermaledide dagen,
daer in worden nv gedragen
solaes des werrelts ymmermeer,
twaer my beter ongeboren,
dan ic dus moet syn verloren
ter hellen ewich bernen seer!
19. Ay nv sie ic, dat die armen,
dien ic dicwil hoerde karmen,
Mi souden trowelic bistaen;
Mer ter werrelt, ic ocharmen,
haer en woud ic niet ontfarmen,
dus laet si my nv oec begaen.
20. O ghi, die myns raets wilt plegen,
wilt die vrees doch in v wegen,
gedenct den armen in haer noet!
Comt hem vrilic nv te baten,
nymmermeer sal v god laten
Vant ewich leuen gaen ter doet.

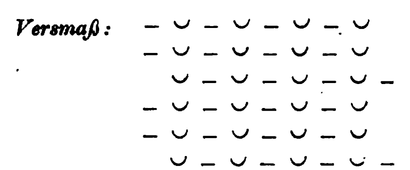
[1] *Hier ist die Stelle bei Matthaeus XXV, V. 34 gemeint: »Venite benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi.« »Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, besitzet das Reich, welches euch bereitet ist von Anbeginn der Welt.«*

[2] *ferner V. 41. »Discedite (Ite) a me maledicti in ignem aeternum, qui paratus est diabolo, et angelis ejus.« »Weichet von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, welches dem Teufel und seinen Anhängern bereitet worden ist.«*

---

[1] fehlt wy. [2] deeloen? entweder deel, was keinen Reim giebt, oder loen.

Versmaß:



Bl. XLIII a.

26.

O wel moechdi v verhogen.

O wel moechdi v ver - ho - gen, die om god

na v ver - mo - gen den ar - men troest in haer

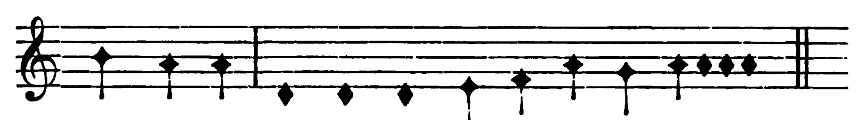
ver-driet, Tzy mit woer-den of mit wer - - ken,

voer v doer of voer die ker - - ken, soe waer dat ghi

se hoert of siet. Va-der-lic end mynnent-li - ken sel

v god van hemmel-ri-ken daervoer noch in syn riic ontfaen,

daer sel diit pal - laes aen-scou-uen, v ge - tym-mert al



1. O wel moechdi v verhogen,
die om god na v vermogen
den armen troest in haer verdriet,
Tzy mit woerden of mit werken,
voer v doer, of voer die kerken,
soe waer dat ghise hoert of siet.
Vaderlic end mynnentliken
sel v god van hemmelriken [Bl. XLIII b.]
daer voer noch in syn riic ontfaen,
daer sel diit pallaes aenscouuen,
v getymmert al claer gouuen
vant guet, dat ghi hem hebt gedaen.

2. Hoe ghi hem geeft blideliker,
hoet pallaes wort suuerliker,
mit alle sueticheit verciert,
Des menschen hart machs niet grondieren,
hoe ghi daer selt iubilieren,
om dat ghi hem nv wel hantiert.
Loff end eer sul zi v geuen
bouen, in dat ewich leuen,
daer voer die borgers dancken zeer.
Wonderlic sul si v prisen,
hulp ende troest mit myn bewisen
voer ihesum onsen lieuen heer.

3. So dat ghi van hem selt horen:
coemt myn vrienden, wtuercoren,
besit myns vaders ewich riic,
Ju bereit, mit lieft, mit mynne
Vander werrelts aenbeghinne,
want ghiit verdient hebt trouuelic.
Honger, dorst heb ic geleden,
veel verdriets, veel iammerheden,
ghi troeste my in myn gebrec.
Als ic iv myn noet liet weten,
drincken gaefdi my end eten
daer in en sciede gheen vertrec.

4. Oec in al myn ander dogen
quam my troest nae v vermoegen,
dus coemt, besiit myns vaders riic,
v bereit mit lieft, mit mynne
vander werrelts aenbeghinne,
want ghiit verdient hebt trouuelic.
Hoe wel sel v dat behagen,
blidelic suldi hem vragen:
o heer, wanner is dit gesciet,
dat wy v dus in liden sagen,
honger, dorst mit ander plagen,
en troesten v in iv verdriet?

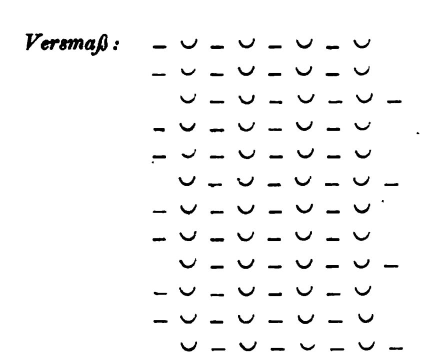
5. Soe suldi dees antwort horen:
lieue vrienden, wtuercoren;
voerwaer, voerwaer, ic segge iv,
Alzo lang giis een die mynste
mynre hebt gedaen of gunste [Bl. XLIV b.]
so lang gesciedet my van v.
O wat vruecht sal v dan wesen,
als v god soe heeft gepresen
voer al dat is, of heeft geweest,
Syn priis is waerachteliken,
want si bliift doch eweliken,
mer werrelts priis is idel feest.

6. O, nv wilt doch blideliken
hier beneden op eertriiken
den armen geuen troest en raet,
wie heeft noet end bidt om gode,
laet v dunken, tsi gods bode,
al waer hi wonderlike quaet.
Als ghi een sult aelmis gheuen,
Is hi guet of quaet van leuen,
al daer en leyt v niet smyts aen,
als ghi so staet in die sinne,
dat ghiit puer geeft om gods mynne,
ghi sult daer of groet loen ontfaen.

7. Wie ghi troest in syn behoeuen
om gods myn, wilt des gelouen,
hi wort v tymmerman te hant
in dat scoen palaes voerscreuen,
daer ghi in sult syn verheuen
corts bouen in dat suete lant.
Nv god gheeft ons, hier die armen
om dyn wille so tontfermen, [Bl. XLV a.]
dat wy noch weerdich moeten syn,
alle bliiscap mit Venite[1]
ende verlost van dat woert Ite[2]
mit al syn vreselike pyn. Amen.

---

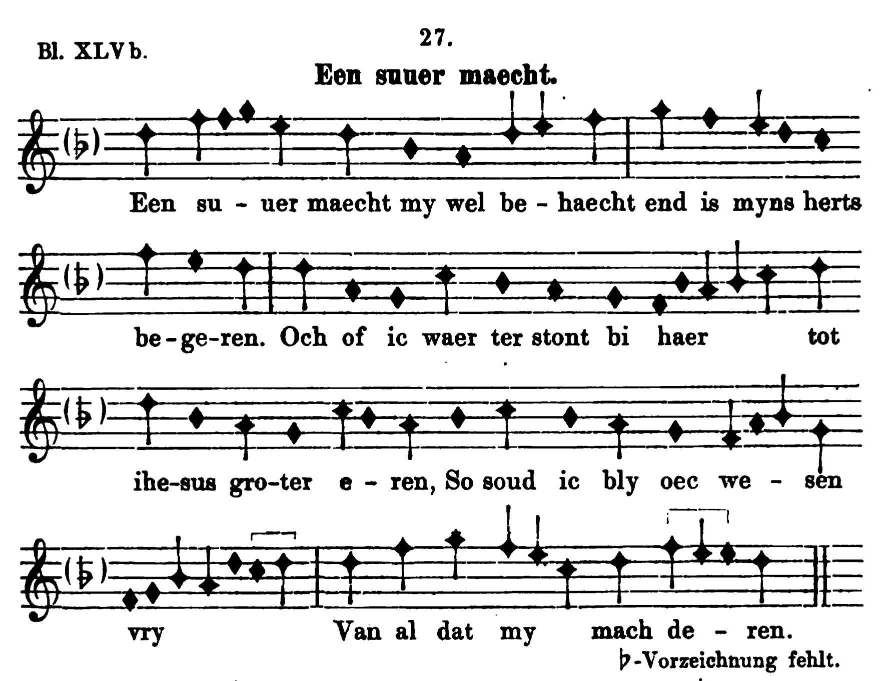
[1],[2]. Vgl. die Anmerkung zu No. 25.



Bl. XLV b.

27.

Een suuer maecht.



♭-Vorzeichnung fehlt.

1. Een suuer maecht
my wel behaecht
end is myns herts begeren.
Och of ic waer
ter stont bi haer
tot ihesus groter eren,
Soe soud ic bli
oec wesen vry
Van al, dat my mach deren.
2. Si is seer scoen
end draecht een croen,
die heeft haer god gegeuen.
Die hoechste troen
dat is haer loen,
daer is si seer verheuen.
Sy heet katryn,
haer claer aenschyn
verlicht dat ewich leuen.
3. O Jhesu heer,
v groete eer [Bl. XLVI a.]
gescie tot allen tiden.
Ic bid, macht syn,

laet synt katryn
my troesten in myn liden.
End oec wanneer
ic haer begeer,
laet si my dan verbliden.

4. Gelieftet v,
so sel ic nv
aen haer doen myn gebeden,
End priisen seer,
want si hier neer
heeft vromelic gestreden,
Tormenten veel
end die geheel
om uwen wil geleden.

5. O maecht katryn,
claer, edel ende fyn,
god gruet v scoen, volcomen,
So menichfout,
als op dat wout
staen rosen ende bloemen.
Soe wi v mynt
end gracy vynt,
hi mach hem wel veruromen.

6. V dienre tsyn
is my gheen pyn,
och mocht ic v aenscouuen,
Mit sueticheit,
oetmoedicheit,
mit allen doechden trouuen,
Gelieftet goy,
ic naemt wel soy,
twaer my een dinck van gowen.

7. V suete naem
heeft guete faem
dair bouen, oec beneden.
Men mynt v seer,
men doet v eer
tot menigerhande steden,
In dien dat ghi
hebt wel end vry
voert kerst geloef gestreden.

8. En hoerde nye,
dat vrou was ye [Bl. XLVI b.]
end maecht so van scriifturen,
Dat si verwan
mit reden ....
mit scriift figuren,
Als ghi, o bloem,
die nv draecht roem
mit recht tot alre vren.

9. Jv oechkyns syn
nv claer eñ fyn,
si ihesum contemplieren,
Gods lieue soen,
heer vanden troen,
iv brugom, heer der heren.
O lief katryn,
v claer aenschyn
te sien, is myn begeren.

10. Een suet geluyt,
o suuer bruyt,
ghi hoert int ewich leuen.
Hoert my doch nv,
dat bid ic v,
end wilt my niet begheuen.
Oec maectet soe,
dat ic van goe
by v mach syn verheuen.

11. In hemmelriic
seer suetelic
iv synnekyns opluken.
Iv smaec is suet,
iv voelen guet,
in weelden is v ruyken.
O lief katryn,
ic bid, macht syn,
laet my dies wat gebruken.

12. Soe wie v dient,
weest doch syn vrient,
o scoen der creaturen.
So waer ic gae,
sidt, leg of sta,
helpt my in alre vren,
Dat ic verwyn
mit ihesus myn
myns vleyscheliics naturen.

13. Ghi siit seer riic
end gracelic,
verlost van allen sorgen. [Bl. XLVII a.]
End ic heb noet,
myn scult is groet,
ic bid, wilt my verborgen,
Als ic sal gaen,
ter andwort staen,
tsy nv, of corts, of morgen.

14. O lief katryn,
v doet, v pyn
laet comen my te baten.
Ic heb misdaen,
my seer ontgaen,
besundicht bouen maten.
Het is my leet,
ic bin bereet,
myn quade wil te laten.

15. O reyne maecht,
ghi my behaecht,
laet my v doch behagen
Mit siel mit liiff,
o suuer wiiff,
so mach ic vrolich dragen
Ju brugoms myn
end v daer in,
int hert tot allen dagen.

16. O eel eñ wiis,
ghi draecht nv priis

mit recht int ewich leuen.
Groet loff end eer
ons lieue heer
end v die borgers gheuen.
Het gheeft wel reen,
want ghi siit een,
die wonder heeft bedreuen.

17. O Jonge hart,
wat groter smert
ghi leet doer ihesus mynne!
Diet ouerdenet
en wael bekent,
si gaf v guet beghinne;
Mer beter eynd,
al wast ellend,
O troesterinne.

18. O suete troest,
ic bid, verloest
my arme creature [Bl. XLVII b.]
Van al, dat my
contrary si,
als coemt die laetste vre,
Te geuen reden
van al myn seden,
dat my sal werden sure.

19. Ic my beueel
v scoen end eel,
o roes, o guedertieren,
Bidt god voer my,
dat ic word vry
van allen quae manieren.
Een laet my syn,
o lief katryn,
van dien hi sel vercieren.

20. O coninghin,
wt rechter myn
soe is dit myn begeren,
Verbliit syn gheest,
soe wie dit leest
of denct tot uwer eren.
End als hi leit
op syn verscheit,
soe wilt hem visitieren.

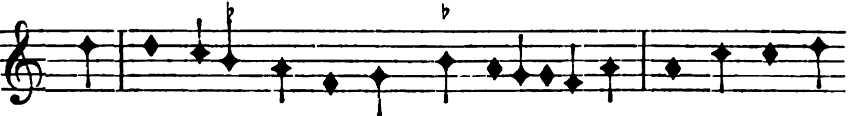
21. V sy loff, eer
mit onsen heer,
nv end tot allen tiden,
Die ons hier neer
in hem wil seer
end oec in v verbliden,
End gheuen loen,
een suuer croen
na deser werrelts liden. amen.
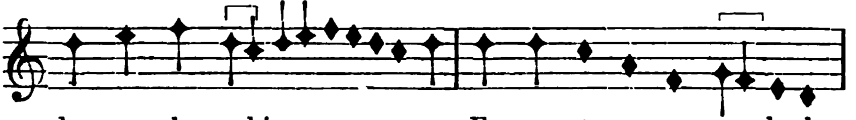
Versmaß:
◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

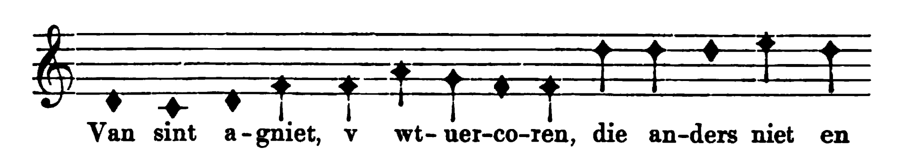
Bl. XLVIII a.

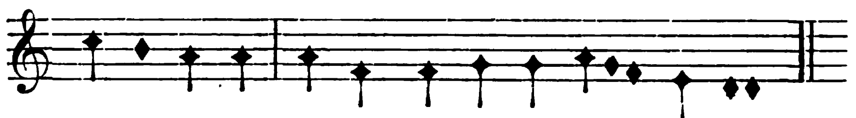
28.

O Jhesu heer.









1. O Jhesu heer, verlicht myn sinnen,
Tot uwer eer laet my beghinnen
Een suete, suuer melody
Van sint agniet, v wtuercoren,
die anders niet en woude horen,
Dan slechs van v, haers herts ghecry.

2. Ghi waert haer sin, al haer begheren,
Si droech v myn mit groter eren,
Ghestadich was si talre tiit
End suet van seden end [Bl. XLVIII b.] guedertieren,
Het heeft wel reden in al manieren,
dat si nv mit v verbliit.

3. O maecht agniet, o coninginne,
gegruet so siet mit ihesus mynne
Veel meer dan hondert dusentfout,
Die v vercoes seer mynnentlicke,
om tsin een roes in hemmelrike,
Int lant, dat alle vruechd in hout.

4. Ghi siit daer scoen, seer wonderlike,
Die hoechste troen dat is v rike,
Die engelen syn v dienres daer,
Ghi siit daer vrou, seer hoech verheuen,
Want ghi getrow waert in v leuen
v brugom ihesu openbaer.

5. Een iongelinc v seer begeerde,
Syn hert verginc, hem docht, tverteerde,
Want ghi seer waert in syn gedachte,
Syn guet was veel, hi v aensochte;
Mer wat iuweel, dat hi v brochte,
Twas al versmayt end niet geacht.

6. Want ihesus myn had v beuangen,
v hert, iv syn had groet verlangen,
bi hem te wesen ewelic.
Der werrelts vruechd ghy [Bl. XLIX a.] weinich achte,
Ghi waert verhuecht in v gedachte
Mit ihesus mynne graceliic.

7. Ghi waert oec eel, van aenschyn scone,
Mer scoenre veel na tscrifts betone
Van guet geloef int hert bereit.
O suuer roes, dat licht v dede
Die v vercoes tot sinen vrede
Van deser werrelts ydelheit.

8. O ionge hert, o gulden lely,
ghi leet groet smart end swaer martely,
Als ghi waert out licht dertien iaer.
Ghi waert seer bout, ghi leet wt mynnen,
Noch pyn, noch gout en mocht verwynnen
v brugoms myn, dat is doch claer.

9. O lief agniet, o suuer herte,
Al v verdriet, v grote smerte
Seer wel ghi leet end vromeliic;
Hier om ghi siit in dusent vruechden
End seer verbliit van al v duechden,
Die ghi ye deedt op eertriic.

10. O reyne maecht, o suuer bloem,
Mit recht ghi draecht nv vrolic roem
Bi ihesum christum talre tiit.
Ghi bebt ontfaen die hoechsten troen,
Noch son noch maen en is so scoen
Nu morgen na, als ghi nv siit.

11. O wys, o scoen, van uwe [Bl. XLIX b.] doechden
der maechden throen heeft groete vroechden
End is verbliit seer mynnentlic.
V croen blenct seer end v sampielen,
Jv aenschyn meer: dus syn die zielen
verbliit van v ontsprekelic.

12. Mit recht een lam, dat is v teiken,
Want ihesus vlam had v ontsteken
Mit myn, mit guedertierenheit.
O coninghyn, o ihesus boele,
Ic bid v myn o scoen fyole,
vercriicht my mit oetmoedicheit.

13. Ic hoep, ghy syt alsoe vercoren,
Bid ghi hem yt, hi sel v horen,
al dair en is gheen twiuel aen.
Nu lieue maecht, wilt myns ontfarmen,
Ic bid v, draecht voer hem myn karmen
End wilt my trouuelic bistaen.

14. O suuer bruyt, hoert myn gebeden
End myn geluyt tot allen steden
nae uwe guedertierenheit.
Ic beb misdaen al bouen maten,
my seer ontgaen, coemt my te baten
In myne arme cranlicheit. [Bl. L a.]

15. Ic bid v seer, o troesterinne,
dat ghi den heer wt rechter mynne
seer neerstich bidden wilt voer my,
Om tsyn verloest van al myn sonden
End wel getroest myt sinen wonden,
end soe van heen mach varen vry.

16. O suet end wys der creaturen,
int paradiis tot alre vren
Ghy draecht nv priis en frisschen moet.
O lief agniet, helpt my te comen
wt dit verdriet onder die bloemen,
dair ghi nv machtich siit ende groet.

17. O edel end reyn, ghi drinct mit vruechden
Van die fonteyn, daer alle duechden
wt vloyen als wt haer beghin.
Dat is die heer van tewich leuen,
die v nv seer daer heeft verheuen
End scoen verciert als syn vriendyn.

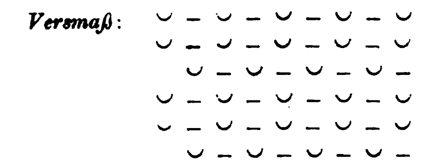
18. Och suuer maecht, mocht ic aenscouuen,
Hoe ghi nv draecht die croen van gowen, [Bl. L b.]
Die iv die coninc heeft gedaen,
Int lant beuaen mit gulden bomen,
die sterren, maen, mit haren bloemen,
die ghi wt reinicheit daer draecht
end oec die son te bouen gaen.

19. O duerbair steen, mocht ic daer comen
end oec aensien die crans van bloemen,
di ghi wt reinicheit dair draecht.
Ic sow dan bly end vrolic wesen,
Want ic waer vry van allen vresen,
daer ic nv mede bin versaecht.

20. Nv lief agniet, hoert myn begeren,
ic bid, aensiet mit groter eren,
soe wie dit lietdkyn sinct of leest.
Als hi sel gaen voert recht dair bouen,
wilt hem bistaen nae syn behoeuen,
soe dat in vreden coemt syn geest.

21. Lof si den heer tot allen tiden,
die ons hier neer wil seer verbliden
mit hem end v, o suuer maecht,
End alst geeft tiit van heen te liden, [Bl. LI a]
dat wy verbliit dan mogen riden
int lant, daer niemant is versaecht.
Amen.

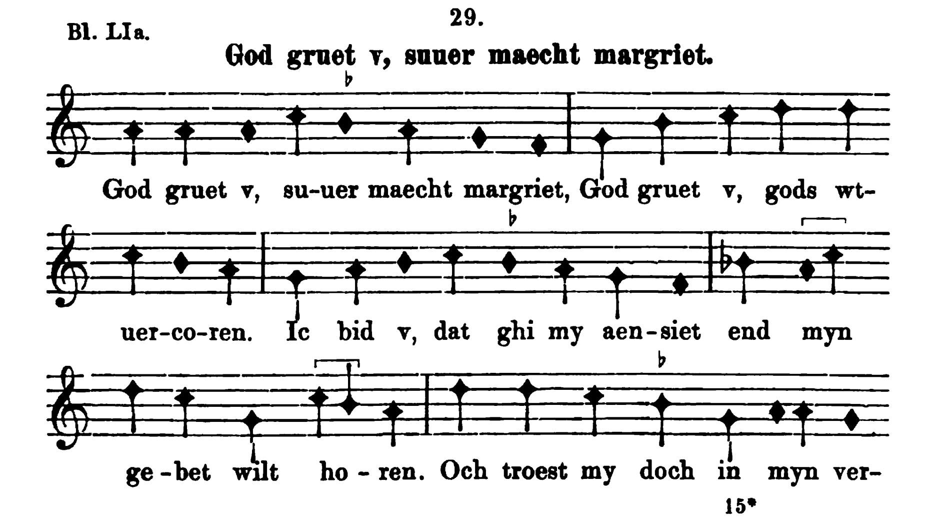
Versmaß:

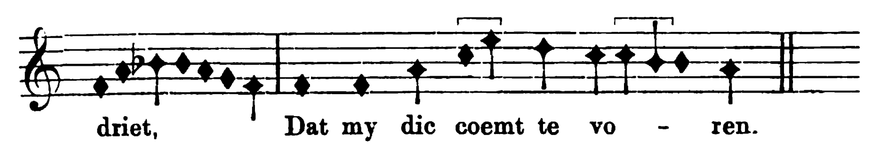


29.

Bl. LI a.

God gruet v, suuer maecht margriet.





1. God gruet v, suuer maecht margriet,
God gruet v, gods wtuercoren,
Ic bid v, dat ghi my aensiet
end myn gebet wilt horen.
Och troest my doch in myn verdriet,
Dat my dic coemt te voren.

2. Ic bin bedroeft end seer [Bl. LIb.] versaecht,
Als ic denc om myn leuen
End reden moet, alst goy behaecht,
Voer al myn sonden gheuen.
Ic vrees, ic sal seer syn beclaecht,
Mit recht mach ic wel beuen.

3. Nv lieue maecht, myn troest sydy
End oec myns herts begeren,
Ic bid v, staet my nv doch by
Tot uwer brugoms eeren
End bidt hem, dat hi my maec vry
Van al, dat my mach deren.

4. Ic bid v, dat ghi my verbliit,
O scoen der creaturen,
Ic hoep, v dienre syn altiit,
Soe langh ic sal geduren.
Des viant stric an stucken snyt,
Wt syn macht wilt my vueren.

5. Een draecs figuer so nam hi aen
End quam op v geberen,
Ghi hadt die gracy goeds ontfaen,
Hi en cond v niet verueren.
Ghi waert seer bout end ouuerslaen,
Al waert ghi ionc van iaren.

6. Hi wert al seer, al waerdi teer,
Somtiits van v geslegen, [Bl. LIIa]
Ghi worpten neer, hi, sonder weer,
Nam disciplyn te degen;
Van ihesu, onsen lieuen heer,
Had ghi de macht gecregen.

7. Nv lieue maecht, siet my doch aen,
Wilt horen myn gebeden,
Helpt my die gracy oec tontfaen,
Die ghi hadt hier beneden:
Den viant altiit wederstaen,
Mit ihesu te syn in vreden.

8. Loff, eer si v in hemmelriic
End alle goeds vryndinnen,
Helpt broeder geriit trouuelic,
End my, die hi wt mynnen,
Tod uwer eer, heeft guetelic
Dit dichtken doen beghinnen.

9. Oec wilt syn broederkyns bistaen,
Syn susterkyns te samen,
Als ic vermoy end waerlic waen,
Die alte gairne namen,
Soe vroe als si van hene gaen,
Dat si vlus bi v quamen.
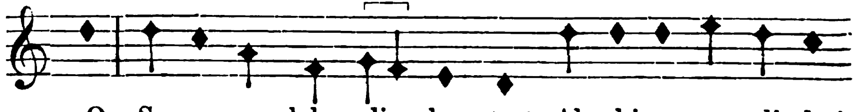
10. O heilige drieuoldicheit,
Een wesen, drie personen,
Lof si v in der ewicheit [Bl. LIIb.]
End vruechd, die mit v wonen,
Verlient ons nv oetmoedicheit
End daernae wilt ons cronen. Amen.

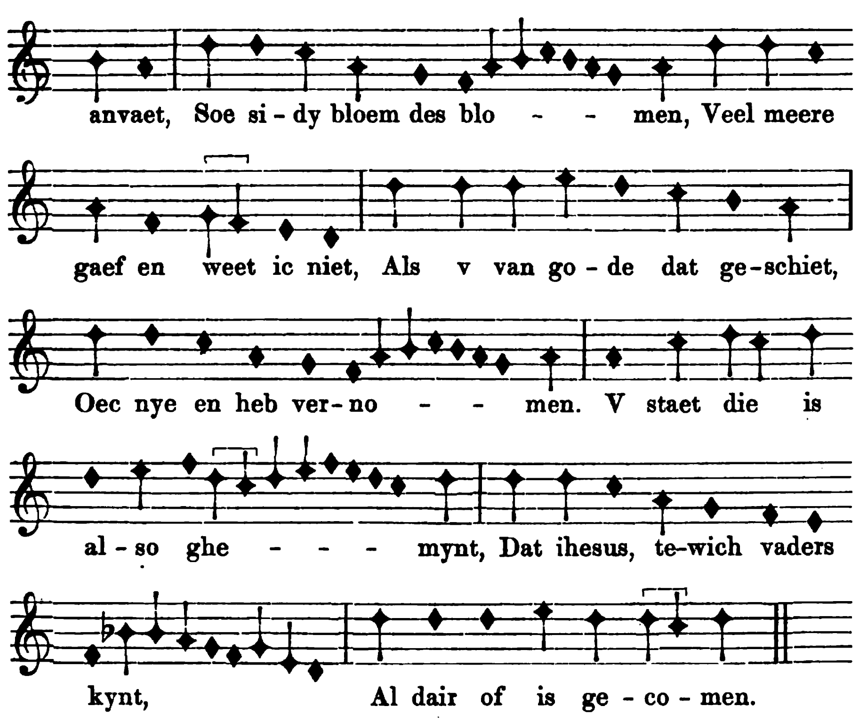
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

Bl. LIIb.

30.

O Suuer maechdelike staet.





1. O suuer maechdelike staet,
Als ghi oetmoedicheit anvaet,
Soe sidy bloem der blomen,
Veel meere gaef en weet ic niet,
Als v van goede dat geschiet,
Oec nye en heb vernomen.
V staet die is also [Bl. LIII a.] ghemynt,
Dat ihesus, tewich vaders kynt,
Al dair of is gecomen.

2. Hi sach marien maechdomheit,
Verciert mit groter oetmodicheit,
In haer was syn behagen.
Hi gabriel liet haestelic
Haer doen die botscapp gracelic,
Dat si hem soude dragen.
Hi quam in haer en vantse cleyn,
Dat is oetmoedich ende dair to reyn
Van alder sonder plagen.

3. Nv is dees edel, suuer maecht,
Die gode dus seer end wel behaecht,
Bi hem int ewich leuen.
Daer is si wonderlike scoen
End coninghinne vanden troen,
Dat heeft haer god gegeuen.
Die borgers synt haer onderdaen,
Want si is hem te bouen [Bl. LIII b.] gaen,
Op ceraphin verheuen.

4. Haer brugom is die coninc daer,
Haer soen, haer lief, haer troest te gaer
End al haers herts begeren.
Van hem is si alsoe gheert,
Soe wat si daer van hem begheert,
Tgesciet, men machs niet keren.
Soe wie haer trouuelike dient,
Vercriicht vlus gracy als een vrient
Van ihesu thaerre eren.

5. Nv lieue maechden, merct an haer,
Wat vruechd sal v geschien dan daer,
Want ghi bi haer selt wesen.
Haer brugom sel v brugom syn,
V troest, v lief, iu mynnekyn
End al v tzherts genesen.
Hi sel v blidelic ontfaen,
Vercieren bouen son end maen
End maken vry van vresen.

6. Weest hem gestadich talre tiit
End ist, dat ghi temptacy liit,
Gheefs dair om daer niet verloren.

Hebt moet end bidt hem [Bl. LIV a.] vrilic aen,
Tgebet van v wort wel ontfaen,
Hoe soud hi v wanhoren!
Hy mynt v wonderlike seer,
Het is v brugom, het is v heer,
Ghy siit hem wtuercoren.

7. Syns vaders riic is v bereit,
Alsoe veruult mit sueticheit,
Dat wonder waer te spreken.
Die mynste vruechd, die daer gesciet,
En waer v claer te seggen niet
In hondert dusent weken.
Want nye die vruechd oech noch oer vernam,
Oec menschenhart nye op en clam,
Soe ons die lerrers preken.

8. Sy hebben grote myn te gaer,
Die meeste sou die mynste daer
Syn vruechd wel consentieren.
Oec sou die mynste herde noy,
Al mochtet hem gescien van goey,
Des meestes vruechd begheren.
Want daer verbliit hem nygeliic
Van sanders vruechd seer [Bl. LIV b.] mynnentlic,
Als van die syn, goots teren.

9. O reine meechden, hoert des gots myn,
Die hem die coninc daer geeft in,
Jv brugom, heer der heren.
Geloefs, die bliiscap is so soet,
Die hem des anders vruechd aendoet,
Gheen hert en machs grondieren.
God danc, sy syn so wel te vreen,
Si ewich, vrolich ondereen
Die gotheid contemplieren.

10. Dat is die leuende fonteyn,
daer alle vruechden int gemeyn
wtuloyen, oec beghinnen.
Wie daer of drinct, hem dorst niet meer,
Want hi is dronken in den heer
Altoes van groter mynnen.
Wie dair wt drinct een ygelic,
Syn hert begeert in hemmelriic,
En mach gheen mensch versinnen.

11. Een ygeliic daer claer bevynt,
dat hi van goy is meer gemynt,
Dan van syn selfs persone.
Oec tegens hem geuoelt [Bl. LVI a.][1] hi soe,
Hy mynt hem seluen myn dan goy
End dier geliic goeds sone.
Oec dat die een die ander mynt,
Geliic hem seluen is gesint,
Dats claer tscriiftuer betone.

12. Nv dus hier wt verstaet oec wael,
Een tvoirgenoemde principael
Hoe si hem der gelaten.
Hoe dat die een van tsanders vruechd
Als van syn selfs daer is verhuechd
In gods vruechd bouen maten.
Want soe men mynt, is men verbliit
In anders vruechd tot alre tiit,
Wie sow dees vruechd nv vaten?

13. Want ygelic heeft vruechd so veel,
Daer van hem seluen tsynen deel
Meer dan hi can versinnen.
Hoe mach hi dan van elkerliic
Syn vruechd begripen in dat riic,
Die hem toecoemt wt mynnen?
Want tis niet tseggen noch tsermoen,
Hoe menich suuer, scoen [Bl. LVI b.] persoen
Als hemmelriic heeft binnen!

14. Teerst in die vader end die soen,
Die heilighe geest hem vruechd hi aendoen,
Denct selfs, wat vruechd tmach wesen.
Ic waen v tseggen dat verwaer,
Al leuede ghi hondert dusent iair,
Ghi en soudse niet vollesen.
Want tis die meeste vruechd, dats claer,
Twaer cleyn, al waer die mynste daer
Op dese manier gepresen.

15. Voert denct, wat vruechd die coninghin,
Wat cherubin end seraphin
Hem doen end ander thronen;
Denct, ian baptist, die heilich man,
Sint peter, die apostel dan
End al, diet riic bewonen.
Denct self end seynt v hertgen dair,
Twaer my te lanc end oec te swaer,
Soud ict v allen tonen.

16. Bereit v, daer te syn vernoemt,
Wanneer men seyt, die brugom coemt,
Staet op eñ gaet hem tegen!
End oec dan bly op moget staen
End mit v lamken tegen gaen,
vol olykyns vercregen.
Die vlam daer in doet [Bl. LVII a.] bernen scoen,
Dat claer mach blencken in den throen,
Dair ghy v vruechd selt plegen.

17. Voert lampken neemt iv reinicheit,
Voert oliken oetmoedicheit,
Die vlam wilt mynne noemen.
Dit syn drie duechden hairde scoen,
Die seer wel blencken in den throen,
Als si te samen comen.

[1] LV fehlt in der Paginirung.

Dees had die edel coninghin,
Daer to veel meer, dan ic besyn,
Maria bloem der bloemen.

18. Gheliict den dwasen meechden niet,
In gheenre wiis, wat v gesciet,
Die priis der werrelt pachten.
Ic wil si hebben reinicheit,
Mer lacy si oetmoedicheit
End mynne weinich achten.
Dus bliift haer lamp in ydelheit staen,
V brudegom selse niet ontfaen,
Groet scand si nv verwachten.

19. Och maechden, wilt v niet verslaen,
Tsel hier soe varing syn gedaen,
v brudegom sal schier comen
End v soe mynnentlic ontfaen, [Bl. LVII b.]
Vercieren meer dan son end maen
Mit hemmelriicsche bloemen,
Die ver die son te bouen gaen
End al die sterren, oec die maen
Mit haren gulden bomen.

20. Soe seldi horen scoen gescal,
Daer die engelen oueral
V brugom mede louen;
End hi sel mit dat scoen geluyt
V leiden als syn suuer bruyt
Int scoen palaes daer bouen.
Daer seldi inden hoechsten throen
Ontfaen van hem der meechden croen,
Diet cranskyn heeft van rosen.

21. Dat cranskyn reinicheit betoent,
Daer hi die maechden mede loent,
Die eerbarlicken leuen.
Sie slaen der werrelts vruechd gheen acht,
End diewiil is haer harts gedacht
In hemmelriic verheuen.
Dus weent si dic in mynnen seer,
Bi ihesum, haren lieuen heer,
Begeren si te wesen.

22. Striidt, wise meechden, vromelic
End dient v brugom trouuelic, [Bl. LVIII a.]
Van hem en wilt niet sceiden.
O denct, hoe wonderlike scoen
Hi, op v comst, den hoechsten troen,
Die engelen, doet bereiden.
Daer sel v lichaem claerre syn,
Wel sowenwerff der sonnen schyn,
Weest liidsaem int verbeiden.

23. Wat sel dan, denct, v siel ontfaen,
Diet lichaem sel te bouen gaen,
Meer dan ghi soudt vercieren.
Weest bly end maect v wel bereit
Mit dees drie duechden voergeseit,
Soe wilt v doch vercieren.
Om corts te syn, int suete lant,
Van welc dat ihesus wyngart plant,
Vertelt veel scoen manieren.

24. Nv god die vader end die soen,
Die heilige geest wil v behoen,
Iu reinicheit bewaren.
Daer toe mit oetmoedicheit,
Mit mynne, mit gestadicheit
Iu suuerheit verclaren.
Des wilt hem bidden talre tiit
End vroliic singen mit ioliit,
Tot synre bliiscap garen.
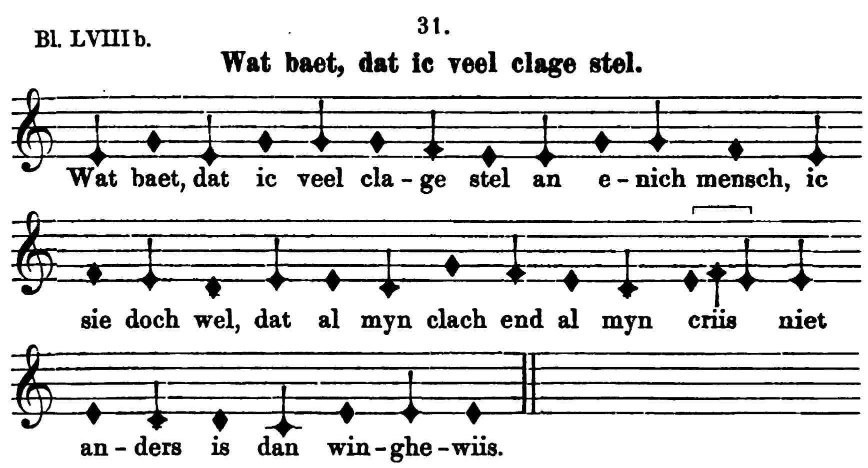
25. Lof, eer si v heer sabaoth,
Almachtich, ewich, heilich god, [Bl. LVIII b.]
Een wesen, drie personen.
V naem moet syn gebenediit
Hier ouer al die werrelt wyt,
Oec bouen in die thronen.
Wy bidden, ist v wil end eer,
Verleent v gracy ons, lieue heer,
Hier nae bi v te wonen. Amen.

Versmaß:
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

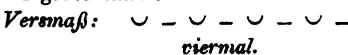
Bl. LVIII b.

31.

Wat baet, dat ic veel clage stel.



1. Wat baet, dat ic veel clage stel
an enich mensch, ic sie doch wel,
dat al myn clach end al myn criis
niet anders is dan winghewiis.
2. Och wie sal ic dan roepen [Bl. LIX a.] aen
in myn verdriet, om troest tonfaen,
ic bin geuaen, en can ontgaen,
ic wil marien roepen aen.
3. Maria, moeder wtuercoren,
wilt my, bid ic v, nv doch horen
end troest myn arm bedroeftde hart,
dat wairlich is in grote smart.
4. Gaet diis my of, vercoren vrou,
so bliif ic midden inden row
end ongetroest in groter noet,
dat my is swaerre, dan die doet.
5. Myns hertzen druc end al myn liden,
dat ic mit tranen claech bi tiden
voer v, moeder, seer iammerlick,
dat weet ghi seker . . . vaerlic.
6. Daer om wil ic vertellen niet
myn druc, myn smart end myn verdriet,
mer liif end siel mit guet betrou
geef ic v op, o waerde vrou.
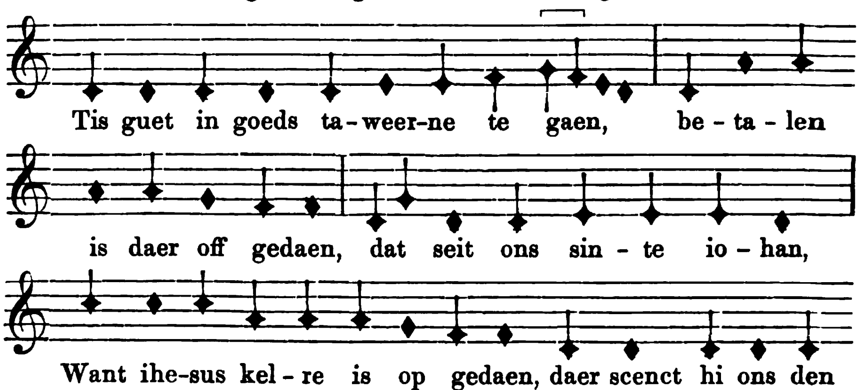
Versmaß: 
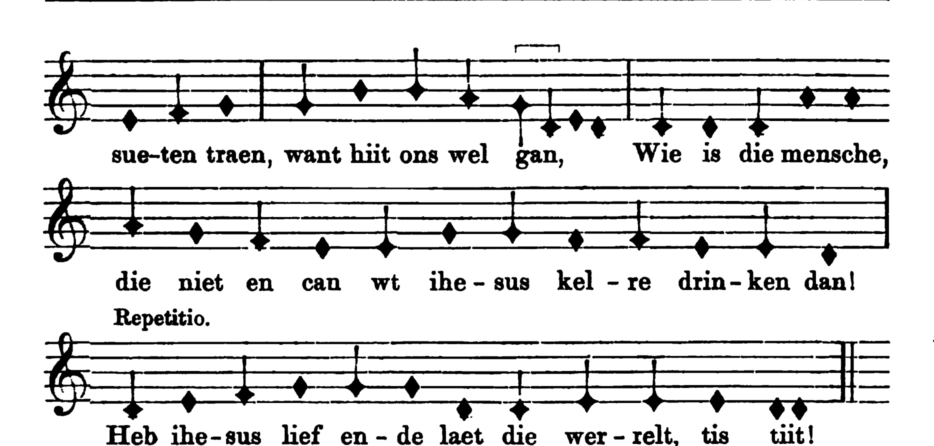
viermal.

Bl. LIX a.

32.

Tis guet in goeds taweerne te gaen.





1. Tis guet in goeds taweerne te gaen,
betalen is daer off gedaen, [Bl. LIX b.]
dat seit ons sinte iohan,
Want ihesus kelre is op gedaen,
daer scenct hi ons den sueten traen,
Want[1] hiit ons wel gan,
Wie is die mensche, die niet en can
wt ihesus kelre drinken dan!
Heb ihesus lief
ende laet die werrelt, tis tiit!

2. Heer ihesus weert, scenct [Bl. LX a.] ons een wyn
al vter milder herten dyn,
die ghi doch hebt betaelt
mitten cruys den pitteren pyn,
laet ons dat mede deelachtich syn,
al hebben wy lanc gedwaelt,
ghi hebt voir ons so wel betaelt,
wy mogen mit vrouden gaen totdi.
Heb ihesus lieff . . .

3. Waerdyn compt voert, past ons gelach!
wi hebben gesondicht menich dach,
dat laten waer wel tiit.
doet ons tbetalen een verdracht
ende neemt op v, oft wesen mach,
maect ons der sonden quyt.
tsal v geschien, sprac si mit vliit,
hoe veel des is, ic neemt op my.
Heb ihesus lieff . . .

4. Laet ons gaen danken ons werdyn,
marie, die edel coninghin,
die ons verbliden can.
laet ons gaen drinken mit bliden syn
in ihesus kelre mit rechter myn,
ende sceyt oec niet van daen.
die waert heeft ons guetlic gedaen,
op sinen cost, soe gae wy vry.
Heb ihesus lieff . . .

Bei Hoffmann (Niederl. geistl. Lieder. 1854. No. 100) in veränderter Fassung. Mone giebt in seiner »Übersicht« S. 188 das Lied an in 11 Strophen aus einer Handschrift v. J. 1492.

Versmaß:
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –

[1] fehlt hi.

Van den Bergh bringt in seinem Aufsatze »Geestelijke Gedichten« etc. das vorstehende Lied mit den drei ersten Textstrophen aus einer Handschrift des XV. Jahrhunderts mit folgender Melodie.

Tis goet in ihe-sus ta-uaern te gaen.[1] be-taelt is

daer en of ge-daen. dat seit ons sin-te Jo-han. want

ihe-sus kel-re is op ge-daen, daer schenct hy ons den

soe-ten traen. Want hyt ons al wel gan. Wie is

die men-sche die niet en can. wt ihe-sus kel-re

Repetitio.

drin-ken dan. Hebt ihe-sus lief, hebt ihe-sus lief, hebt

ihe-sus lief ende laet die we-relt tis tyt.

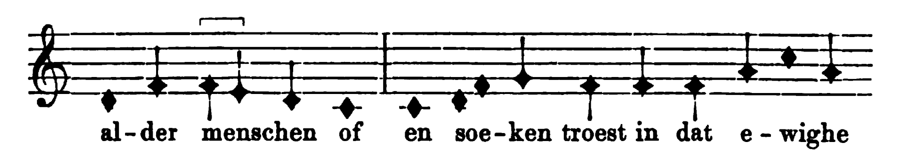
33. 34.

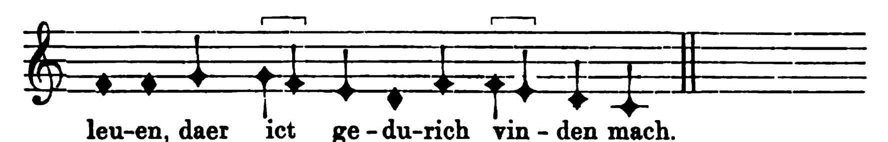
Bl. LXb.

Gode wil ic myn hertien op gheuen.

Go-de wil ic myn her-tien op gheuen, ende doen my

[1] Der Anfang der zweiten Strophe hat hier noch die Note *e*.





1. Gode wil ic myn hertien op gheuen
ende doen my alder menschen of,
en soeken troest in dat ewighe leuen,
daer ict gedurich vinden mach.

2. Mocht ic dat wesen goeds gebruken
soe mynentlic inder sielen myn,
soe soud ic al dinc buten sluten,
dat my een hinder mochte syn.

3. Daer en can ic niet toe geraken,
du en woerste my in een stil afgront,
daer ic mach kennen eñ leren smaken,
hoe lief tot lief can spreken sonder mont.

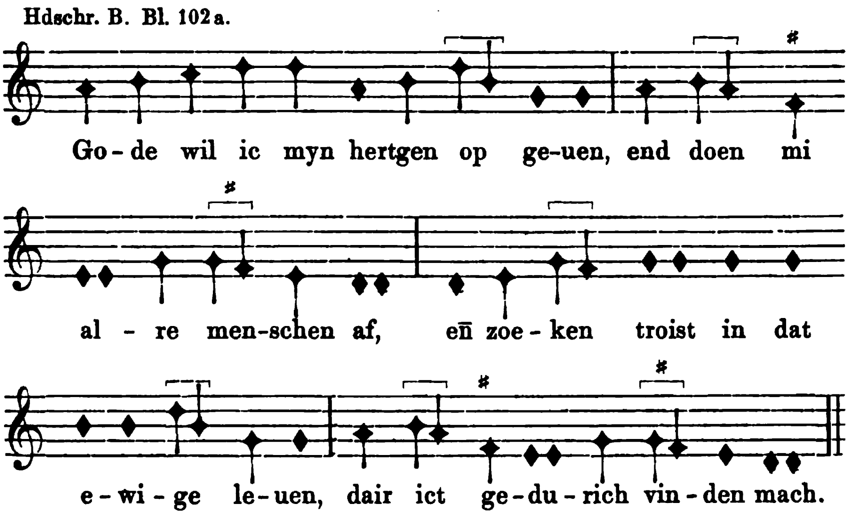
4. Hert ende syn wil ic op [Bl. LXIa.] gheuen.
bouen al, dat ic gescapen weet,
dat ic soe spade hebbe begonnen,
dat is my van gueder herten leet.

5. Al en soud ic nymmermeer syn hulde verkrigen,
noch troest ontfaen in gheenre noet,
nochtans wil ic hem gestadich bliuen
. . . . totter doet.

6. Ic gheue my op, tis meer dan tiit,
ic legge myn hoeft in v scoet,
dat ic te mael v eyghen bliue,
nv helpt ons god wt alre noet. amen.

In der Berliner Handschrift steht folgende Melodie:

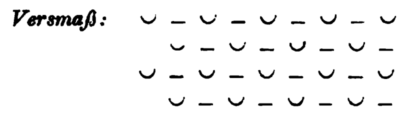
Hdschr. B. Bl. 102 a.



Der vollständige Text dieser Handschrift steht Bl. 146 mit der Überschrift: »Ic bin ghescoten mit eenre strael midden in«, bei Hoffmann a. a. O. No. 44.

Nach der vorhergehenden Melodie zu urtheilen, müßten an den von mir bezeichneten Stellen ♯ ♯ stehen.

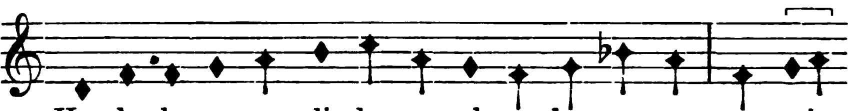
Versmaß:
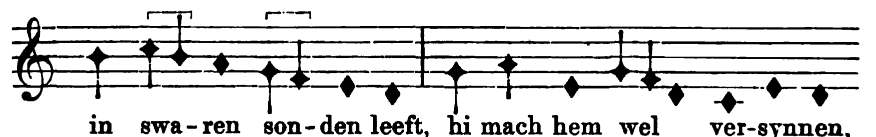


Bl. LXI b.

35.

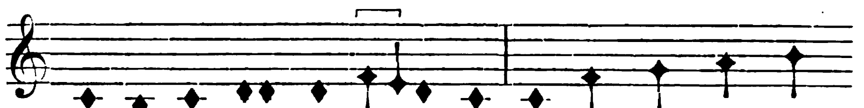
Hoe luyde, soe sanc die lerer.



Hoe luyde, soe sanc die le - rer al op der tyn-nen : soe wie



in swa-ren son-den leeft, hi mach hem wel ver-synnen,



dat hi syn bycht toe tii-de doet, eer hem die doet die



wech on-der-gheet, tsyn vroe-de die des be-ken - nen.

1. Hoe luyde, soe sanc die lerer al op der tynnen:
soe wie in swaren sonden leeft,
hi mach hem wel versynnen,
dat hi syn bycht toe tiide doet,
eer hem die doet die wech ondergheet,
tsyn vroede, die des bekennen.

2. Ende dat verhoerde een iongelinc, ionc van iaren:
nu segh my, lerer wael oude,
hoe mochstu dus geberen?
ic mochte leuen soe menigen dach
ende hebben rust ende guet gemac
ende dair toe mit goede varen.

3. Die lerer sprac: dyn vruechd en mach di niet geduren,
des lidens compt alsoe menigerhand
in alsoe curter vren.
och waerstu in die sinne myn,
dat dy dunct nv groet vruechde syn,
dat en waer dy niet dan truren.

4. Die iongelinc sprac: ic en can my niet bedwingen,
ic moet gaen bruken myn ionge ioecht
mit dansen eñ mit springen.
die veghe syn, die moeten steruen,
wel op, nv laet ons vruechde weruen,
die tiit sal ons verlengen!

5. Die lerer die sprac: dyn woerde syn groet vermeten;
och waer syn iv gesellen,
die daer bi iv waren geseten?
si waren iuwes geliic,
ende daer to frisch end verwennentlic,
die wormen hebbens al ghegeten.

6. Die iongelinc sprac: sel my hemmelriic ontfaren,
soe is dese werelt seer ontkeert
den rechten wech ter eren,
ic was gewayt al in een wat,
gemist heb ic dat rechte [Bl. LXIII a.] pat,
nv weet ic eerst, wat my werret.

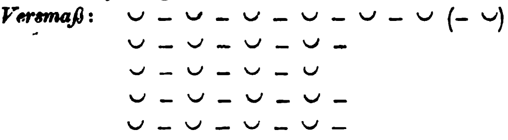
7. Die lerer die sprac: woudestu dyn hertgen neygen
den rechten wech tot gode wart,
sold ic dy alsoe gheerne leiden.
nv houd voert aen die tien gebode
eñ wachte die voer des viants daren,
soe mogestu mit gode varen.

8. Die iongelinc sprac: nv danc god in synre gueden,
god heeft di seluer al hiir gesant,
om my te leren ende te steruen[1],
nv wys my voert den rechten pat,
dat ic des werrelts af mach laten,
si is my geworden ommaten.

9. Die lerer sprac: nv danc ic god in synre gueden,
dat hem des ionge man heeft bekeert,
in also corter vren.
nv houde di aen..... ....

10. Die iongelinc sprac mit enen bedroefden sinne:
helpe riic heer god van hemmelriic,
wat sal ic nv beghinnen?
als ic antreck een grawen roc,
soe bin ic alder werelt spot —
mitteen toech hi te cloester in. amen.

Versmaß:



In der Berliner Handschrift (B) Bl. 170 steht das Lied ohne Melodie. Darnach bei Hoffmann, Niederländische geistl. Lieder No. 122. Moll theilt in seinem Werke über Brugmann ein ähnliches Lied mit aus einer Handschrift, die dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehört. Im Antwerpener Liederbuch 1544. No. 55 findet sich gleichfalls ein ähnlicher Text in 16 Strophen. (Vgl. Hoffmann, Horae belgicae p. XI, S. 81.)

Der Text ist die geistliche Umdichtung eines Wächterliedes, welches wahrscheinlich mit den Worten anfing: »Hoe luyde, soe sanc die wachter al op der tynnen.« Die geistliche Umdichtung des Heinrich von Loufenberg, welche Wackernagel (Kirchenlied II, 717) nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts mittheilt, hat dem Bearbeiter des niederländischen Liedes jedenfalls als Grundlage gedient.
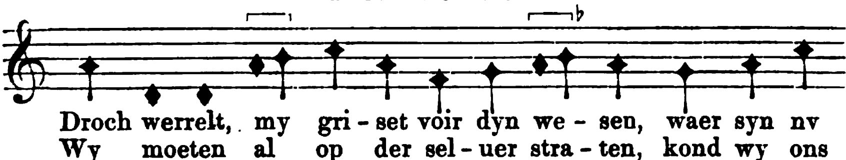
Die Singweisen, welche Böhme (Altdeutsches Liederbuch No. 106, 107) nach einer Straßburger Handschrift und den Souterliedekens 1540 Psalm 90 mittheilt, stimmen mit der obigen nicht überein. (Vgl. Chrysanders Jahrbücher II, S 37). In der Berliner Handschrift (C) S. 122 lautet die Überschrift zu unserm Liede: »Hoe lustelic waert der mynnen bant, ontsloten mit groter.«

Vielleicht mag diesem Liede die obige Melodie ursprünglich angehört haben.

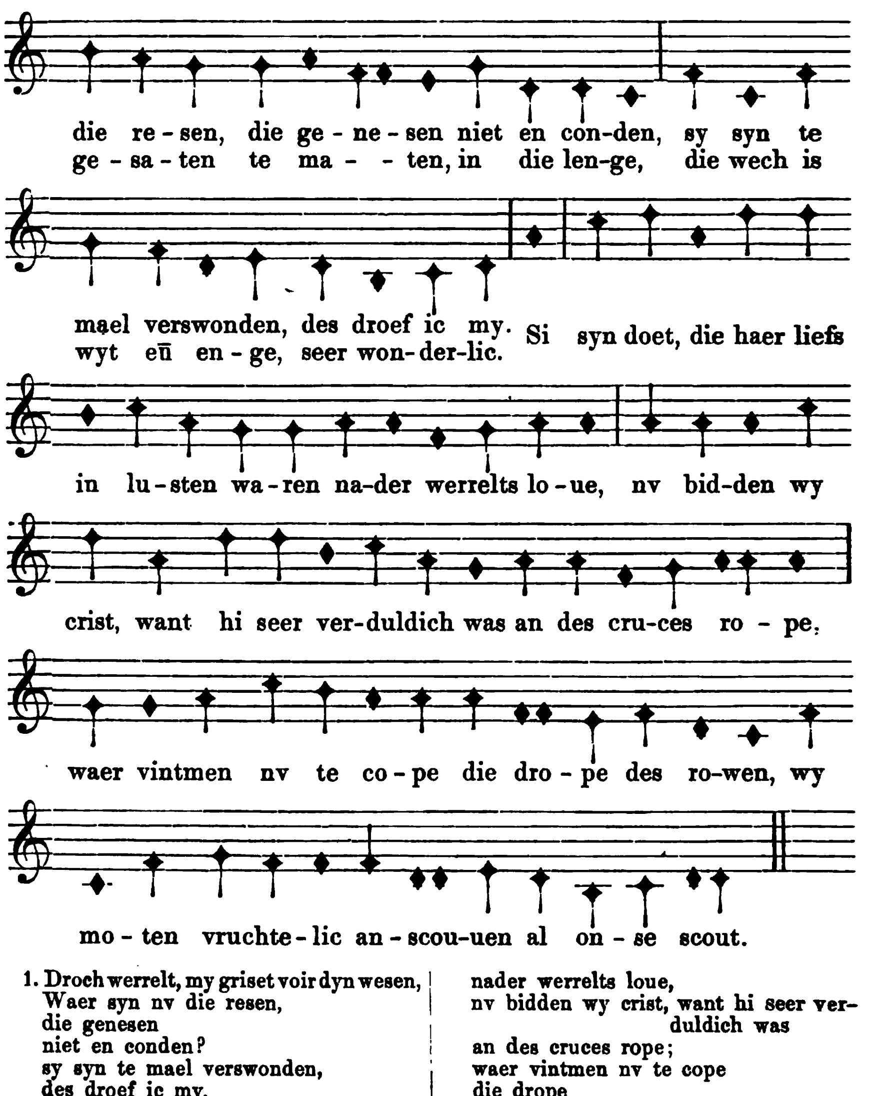
Bl. LXIII b.

36.

Droch werrelt.



[1] In den andern Handschriften steht sturen = lenken, was zu »gueden« besser als Reim paßt.



1. Droch werrelt, my griset voir dyn wesen,
Waer syn nv die resen,
die genesen
niet en conden?
sy syn te mael verswonden,
des droef ic my.
Wy moeten al op der seluer straten,
kond wy ons gesaten
te maten,
in die lenge,
die wech is wyt en enge,
seer wonderlic. [Bl. LXIV a.]
Sy syn doet, die haer liifs in lusten waren
nader werrelts loue,
nv bidden wy crist, want hi seer verduldich was
an des cruces rope;
waer vintmen nv te cope
die drope
des rowen,
wy moten vruchtelic anscouuen
al onse scout.

2. Het waer wel tiit, dat wy ons bedochten
end godliken wrochten
na rechten
ons leuens. [Bl. LXIV b.]
Hi compt, die ons sel gheuen

een ewich loen
Van allen werken ende van woerden,
Och der strengher oerden
des oirdels,
ic duchte,
ic beue ende ic suchte
voir sulke noet.
Wanneer ic rise vter aerden graf,
dair ic in leg bescuret,
Och so moet ic voir des stoltes conincs craft,
dat daer ewich duret.
Hoe neer ic des bedencke,
soe truret
myn gemoet,
soe compt die waerde guetse
eñ helpt ons dan.
3. Nu helpt ons moeder en maget reyne,
ghy syt, die ic meyne,
alleyne,
mit truuen,
ghi moet ons ewelick vrouuen
voir sulken noet.
Ghi siit myn wtuercoren weerde,
mit eren hemmelriic
ende eerde
v vruchten syn.
cristus wonden comen
tot dynre burst.
Got ontsloet syn heilige [Bl. LXV a.] drieuoldicheit
alsc mynnentlike,
hi gaf broet, sinen heimeliken scat,
om ons te maken rike.
och laet ons niet beswigen[1]
dyn rike
int leste,
als wy onse ziele moeten geesten
int vreemde lant.

Handschrift B. Bl. 118 mit der Überschrift: »Aue pulcherrima regina, gracıa diuina«.
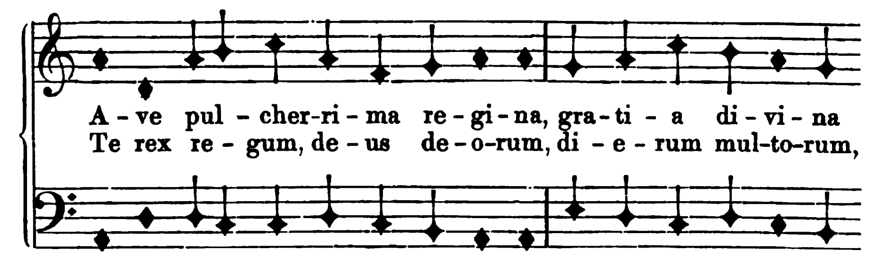
Varianten: 1,4 connen. 1,5 verslonnen. 1,6 des droue ic mych. 1,7 »al« fehlt; straetsen. 1,8 ghesaetsen. 1,9,10 in deser ellende. 1,13 die hairs leuen lustich waren. 1,15 cristum. 1,18 die droefheit. 1,19 des rouwen. 1,21 onsen. 2,3 rechte. 2,10 vruchte. 2,11 eñ oic ic suchte. 2,12 sulken. 2,14 dair ic leg bestueret. 2,15 »och« fehlt; stoutes. 2,16 datter. 2,17 ic dat besuere. 2,19 myn ghemoetse. 2,20 so coemt hi wairde guetse. 3,1 Nv help. 3,2 want ghi. 3,4 trouwen. 3,5 vrouwen. 3,7 Ghi syt myn wtuercoren wairde, hemelryc eñ airde, op airde ons te vromen, sint cristus woude comen tot dynre borst. 3,13 drieuoudicheit. 3,16 om dat hi ons vanslike, woude maken rike, int leste als wi onse sielen moeten gheesten int ander lant. Amen[2].

Melodie und Versbau sind dem folgenden lateinischen Leich entnommen, den ich nach der Berliner Handschrift zweistimmig gebe.

Hdschr. B. Bl. 32 b.

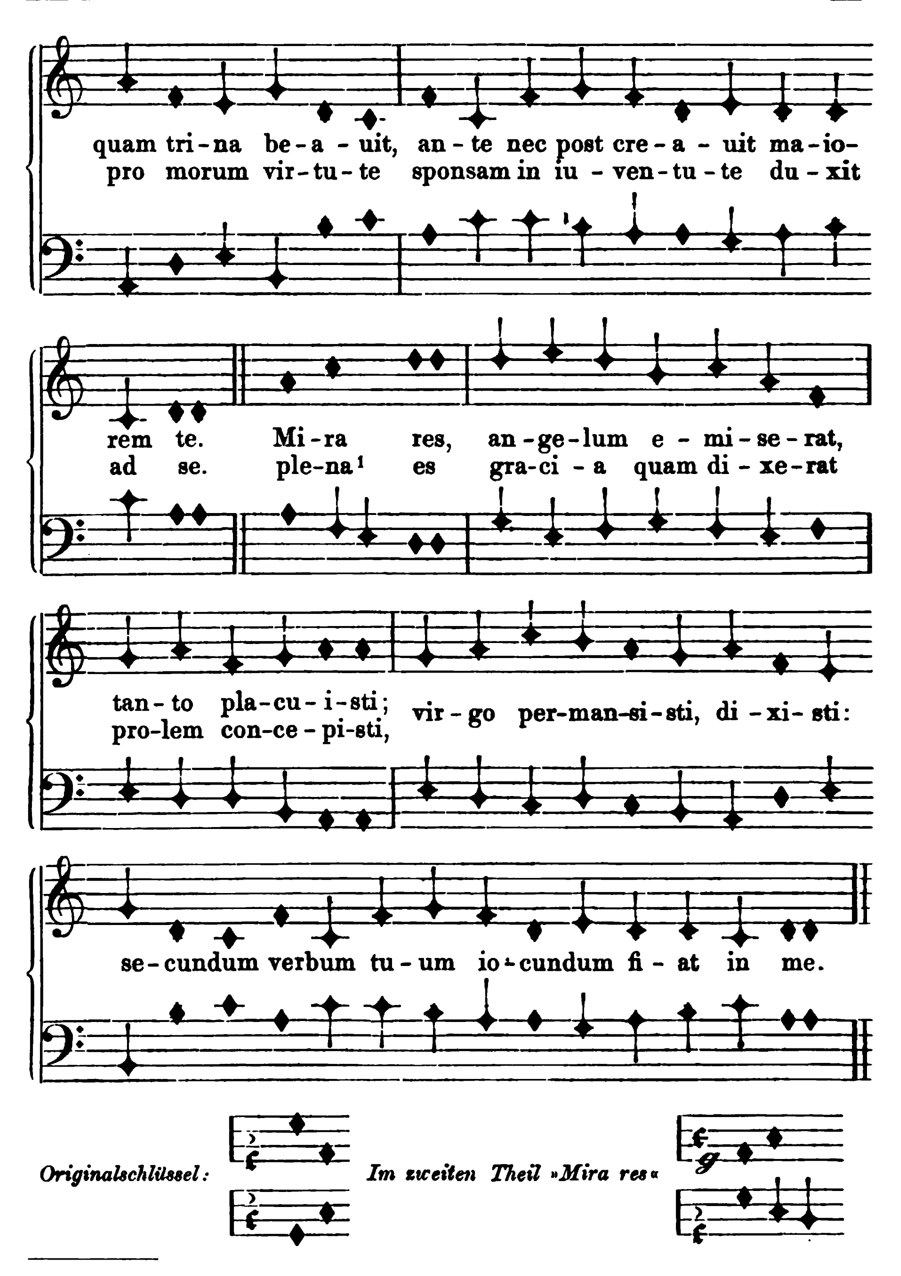
36 a.

Ave pulcherrima regina.



[1] beswiken?

[2] Das Lied steht auch in einer Handschrift des Klosters Ebstorf (XV. Jahrh.). Vgl. Goedeke I, S. 472.



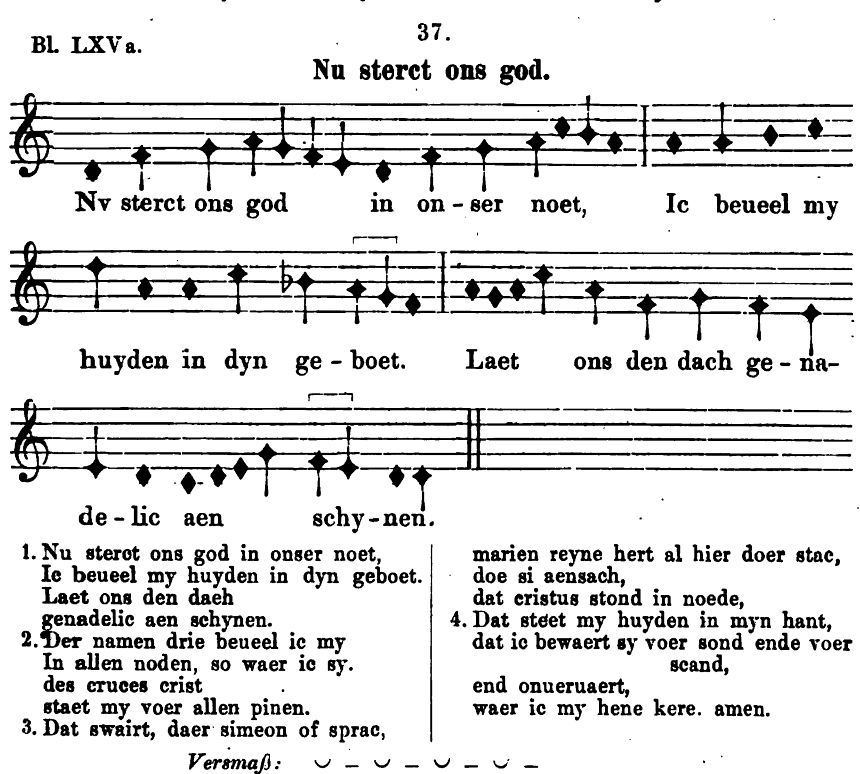
[1] bei plena auf der Silbe *a* die Note *f* statt *fe*.

Der Leich zählt in der Berliner Handschrift 7 Textstrophen. Die drei ersten findet man in Dreves, Cantiones Bohemicae, Leiche, Lieder und Rufe. Leipzig 1886. No. 8 ebenfalls aus Handschriften des XV. Jahrhunderts. Der Anfang lautet hier: »Ave sanctissima regina.« Die im Anhange des Buches unter No. III mitgetheilte Melodie aus der Prager Handschrift XI. E. 2 ist nicht die obige.

Bl. LXVa.

37.

Nu sterct ons god.



1. Nu sterct ons god in onser noet,
Ic beueel my huyden in dyn geboet.
Laet ons den daeh
genadelic aen schynen.
2. Der namen drie beueel ic my
In allen noden, so waer ic sy.
des cruces crist
staet my voer allen pinen.
3. Dat swairt, daer simeon of sprac,
marien reyne hert al hier doer stac,
doe si aensach,
dat cristus stond in noede,
4. Dat steet my huyden in myn hant,
dat ic bewaert sy voer sond ende voer scand,
end onueruaert,
waer ic my hene kere. amen.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

Die Limburger Chronik berichtet zum Jahre 1356:
In diser Zit sang man dit Dagelit von der heiligen Passion, unde war nuwe, unde machte ez ein Ritter:

»O starker Got, all unse Not
Befelen wir Herre in din Gebot,
Laß uns den Dach mit Gnaden oberschinen:
Die Namen dri die sten uns bi
In allen Nöten wo wir sin,
Die Negel dri, daz Sper und auch die Krone.«

Vgl. Jahrbücher für musikalische Wissenschaft von Chrysander I, S. 141.
Dieser Ritter war, wie eine Kolmarer Handschrift des 15. Jahrhunderts angiebt,
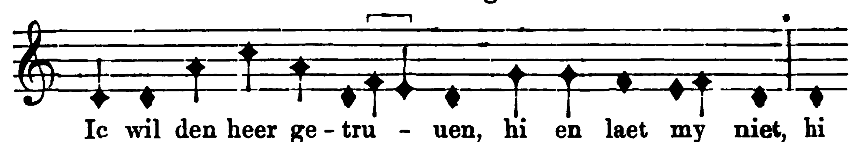
Graf Peter von Arberg. Die Überschrift lautet nämlich: »Grave Peters groze tagewise.« (Wackernagel, Kirchenlied II, S. 330.) Das Lied war in ganz Deutschland und in den Niederlanden verbreitet. (Bartsch, Germania, 1880 S. 240). Zwei Melodien aus einer Straßburger und Trierer Handschrift findet man in meinem Buche »Das kathol. deutsche Kirchenlied« I, No. 200.

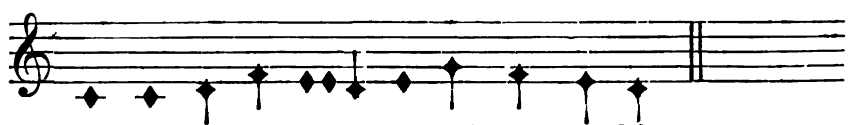
Die vorliegende der Wiener Handschrift bringt nur den ersten Theil der Singweise. Den letzten Theil findet man unter No. 45.

Bl. LXVb.

38.

Ic wil den heer getruuen.





1. Ic wil den heer getruuen,
hi en laet my niet,
hi cort my mynen rowen
ende myn verdriet.
2. In groter scult heb ic gesien,
verloren heb ic al dat myn,
ic en macht niet weder halen,
want ic en heb niet;
hi moet voer mi betalen,
diet al versiet.
3. Al heb ic scade groet ontfaen,
ic hope ic sal noch wel ontgaen,
die waerheit sal my nv leren,
[Bl. LXVIa.]
wat dat si gebiet,
ic wil tot haer keren,
want siit my riet.
4. Wie is die alle scult betaelt
eñ syn scade te mael verhaelt,
dan ihesus cristus alleine,
die lude riep,
al an den cruce so reine
al scult verliet.
5. Ic heb die waerheit wel verstaen,
dat al van mynnen is gedaen,
ic wil hiir syn mynne dragen,
wat my gesciet,
die wile dat ic nv sal leuen,
want hiit gebiet.

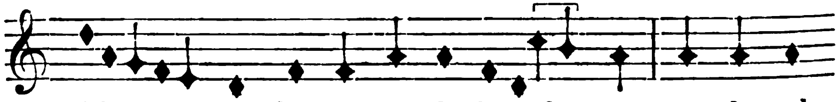
Versmaß unregelmäßig: ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ –

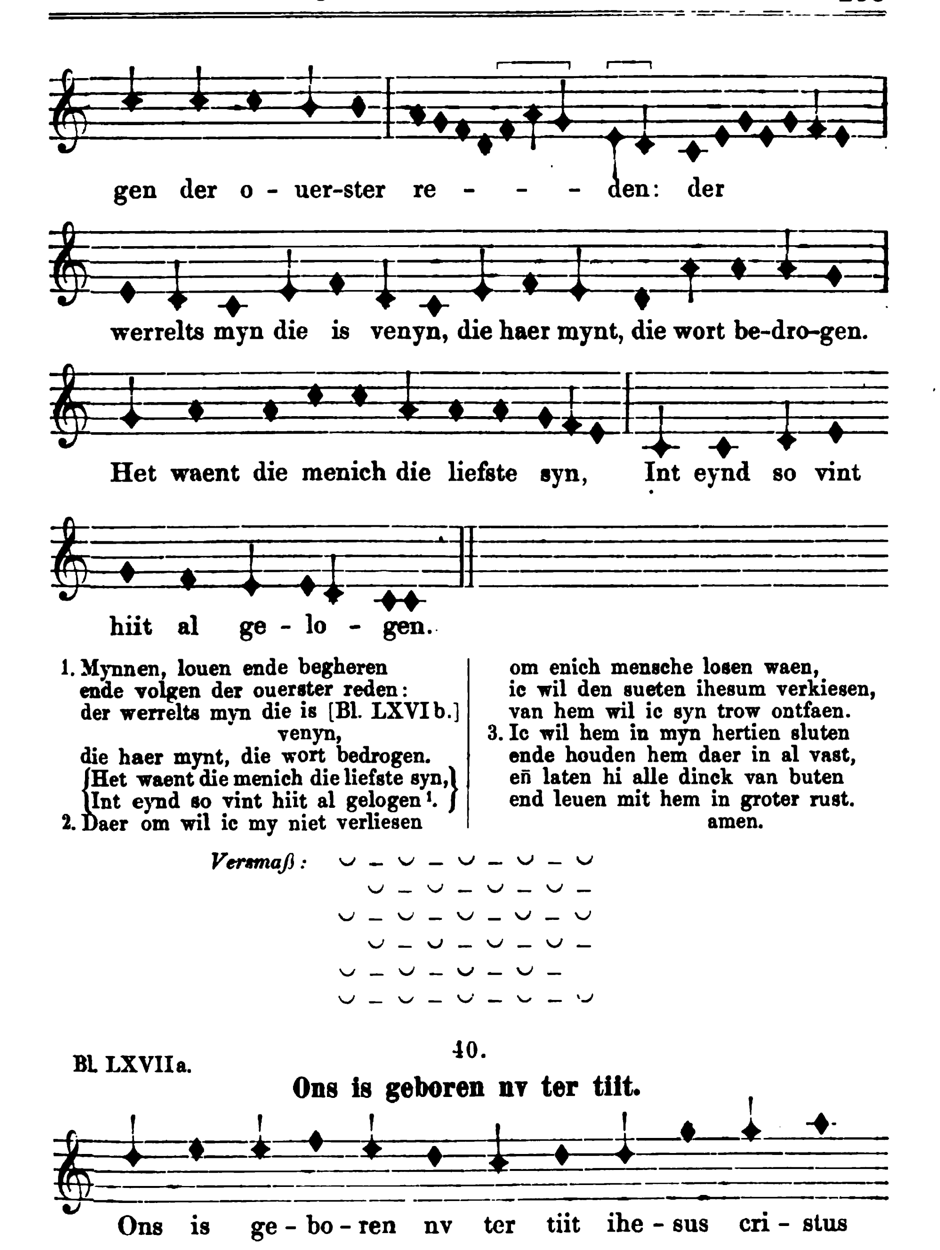
*Von Strophe 2 an wird die letzte Melodiezeile vom * an wiederholt.*

Bl. LXVIa.

39.

Mynnen, louen ende begheren.





1. Mynnen, louen ende begheren
ende volgen der ouerster reden:
der werrelts myn die is [Bl. LXVI b.] venyn,
die haer mynt, die wort bedrogen.
{Het waent die menich die liefste syn,
{Int eynd so vint hiit al gelogen[1].

2. Daer om wil ic my niet verliesen
om enich mensche losen waen,
ic wil den sueten ihesum verkiesen,
van hem wil ic syn trow ontfaen.

3. Ic wil hem in myn hertien sluten
ende houden hem daer in al vast,
eñ laten hi alle dinck van buten
end leuen mit hem in groter rust.
amen.

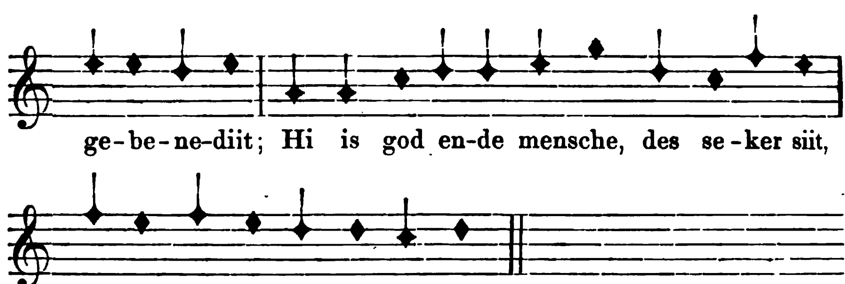
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Bl. LXVII a.

40.

Ons is geboren nv ter tiit.

[1] Die beiden letzten Zeilen bilden jedenfalls einen Refrain, der nach Strophe 2 und 3 wiederholt wird.



1. Ons is geboren nv ter tiit [Bl. LXVIIa.]
ihesus cristus gebenediit;
Hi is god ende mensche, des seker siit,
die ons van sonden heeft gevriit.
2. Die aerde ende hemel niet const ontfaen,
heuet een teder maget saen
in haer waerde lichaem ontfaen,
mit enen woerde heeft siit gedaen.
3. Die maecht wort moeder eñ baert een kynt,
haer maechdom si geheel behielt,
beulect en wart si niet een twinc,
mer si bleef maget van gode gemynt.
4. Dat kynt wies op end [Bl. LXVII b.] word een man,
den helschen drake hi verwan,
mer god end mensche bleef hi nochtan,
daer alle dinc leit an.
5. Nv bidden desen kynde wy,
[1]vander reyne maget vry
geboren woude waerden, dat hi
ons arme sondairs genadich si.
6. Wy bidden der moeder vanden kynde,
dat si in onser hulpe sende
haer kynt tot onsen lesten eynde,
dat ons die viant niet en schende.
7. Loff, glorie ende weerdicheit
soe moet hem syn in ewicheit,
want hi allen heeft bereit
die wech der ewigher salicheit. amen.

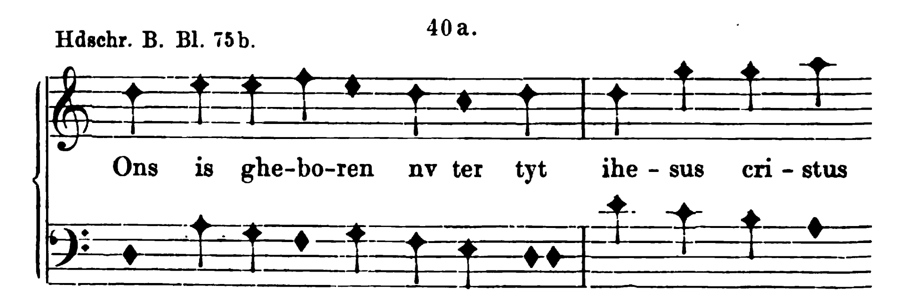
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

Handschrift B. Blatt 75. Darnach bei Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder. 1854. No. 17.

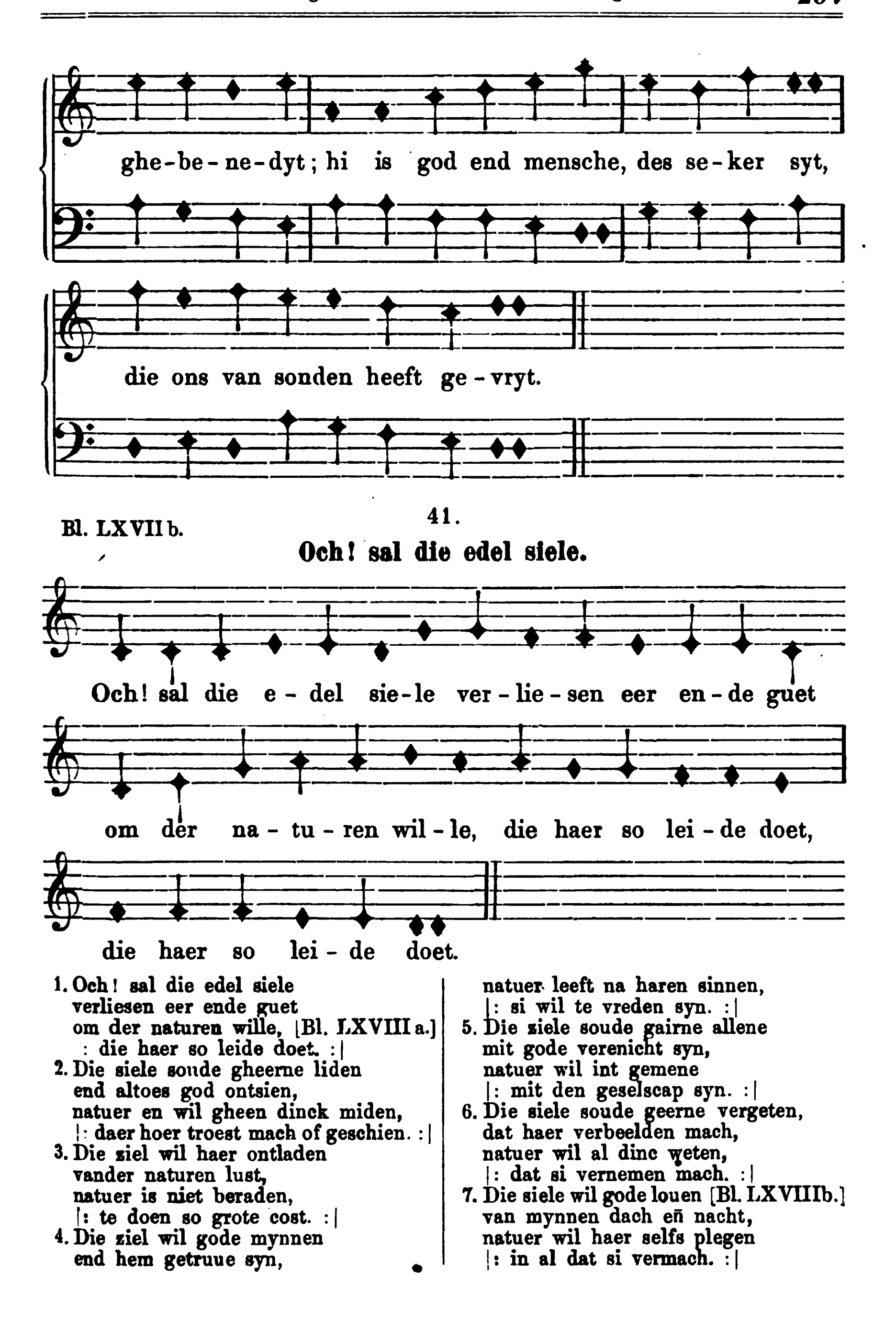
Wahrscheinlich nach einem lateinischen Texte »Nobis est natus hodie« bearbeitet. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I, No. 398, 399.

40 a.

Hdschr. B. Bl. 75 b.



[1] fehlt dat.



Bl. LXVII b.

41.

Och! sal die edel siele.

1. Och! sal die edel siele
verliesen eer ende guet
om der naturen wille, [Bl. LXVIII a.]
: die haer so leide doet. :|
2. Die siele soude gheerne liden
end altoes god ontsien,
natuer en wil gheen dinck miden,
|: daer hoer troest mach of geschien. :|
3. Die ziel wil haer ontladen
vander naturen lust,
natuer is niet beraden,
|: te doen so grote cost. :|
4. Die ziel wil gode mynnen
end hem getruue syn,
natuer leeft na haren sinnen,
|: si wil te vreden syn. :|
5. Die siele soude gairne allene
mit gode verenicht syn,
natuer wil int gemene
|: mit den geselscap syn. :|
6. Die siele soude geerne vergeten,
dat haer verbeelden mach,
natuer wil al dinc weten,
|: dat si vernemen mach. :|
7. Die siele wil gode louen [Bl. LXVIIIb.]
van mynnen dach eñ nacht,
natuer wil haer selfs plegen
|: in al dat si vermach. :|

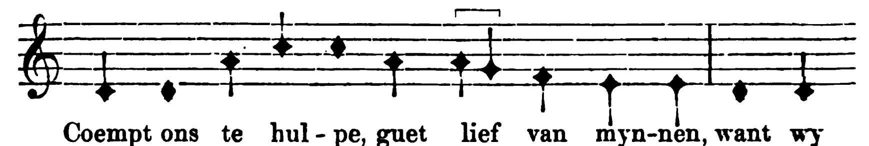
8. Die ziele wil gode dienen
eñ alle dinc versmaen,
natuer en hout van niemant
|: ende en dars niet annegaen. :|
9. Die ziele wil altoes kiesen
dat beste bouen tiit,
natuer wil niet verliesen
|: in alder werrelt wyt. :|
10. Die ziel wil doechden mynnen
eñ armoet bouen al,
die natuer waent ontsinnen,
|: als sie haer volgen sal. :|
11. Die ziel wil cristum volgen
al inder mynnen pat,
natuer wort soe verbolgen,
|: si soect een ander pat. :|
12. Die ziel wil haer verbliden
in al, dat god behaecht,
natuer wil node liden,
|: si wort daer of versaecht. :|
13. Die ziele wil haer bedrouen,
als hoer die doget ontgach,
natuer laet hoer genogen,
|: des si te vreden staet. :|
14. Al dat daer sielen lustet,
dats der naturen pyn, [Bl. LXIX a.]
si soud veel lieuer rusten
|: ende wel te gemake syn. :|
15. Al dat die siele begeert,
en mach nature niet,
si wort so sere verueert,
|: si vreest, dat haer mischiet. :|
16. Dus is een ewich striden
tuschen desen twien,
al sonder haet eñ nyden
|: dat en is haer gheen. :
17. Die siele soude geerne verwynnen,
mer si is natuer genoech
eñ volcht haer mitten sinnen,
|: dat is wel haer genoech. :|
18. Mer sal die siele genesen,
si moets hoer auegaen,
so waer natuer wil wesen,
|: si moets haer weder staen. :|
19. Natuer woent inden sinnen
eñ is van buten al,
die siele moet goede mynnen,
|: die al verwynnen sal. :|
20. Die mynne is sterker vele,
dan der naturen doet
ende harder dan die helle,
|: des is naturen noet. :|
21. Haer steruen is haer leuen,
al ist haer grote pyn,
want sel natuer genesen, [Bl. LXIXb.]
|: si moet verwonnen syn. :|
22. Bidden wy hem doer sine mynne,
die alle duechden geeft,
dat hi ons help verwynnen
|: want hy verwonnen heeft. :|
23. Ende dat reden den striit verwynt
tuschen desen tween,
end leuen vast in synre mynnen,
so come wys ouer een.
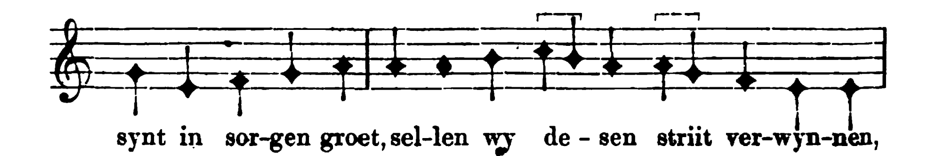
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
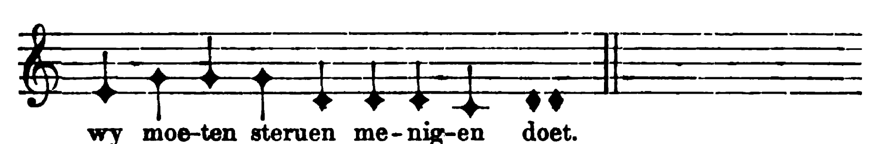
Bl. LXIX b.

42.

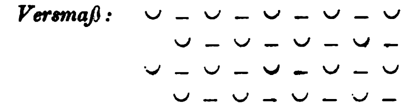
Coempt ons te hulpe.







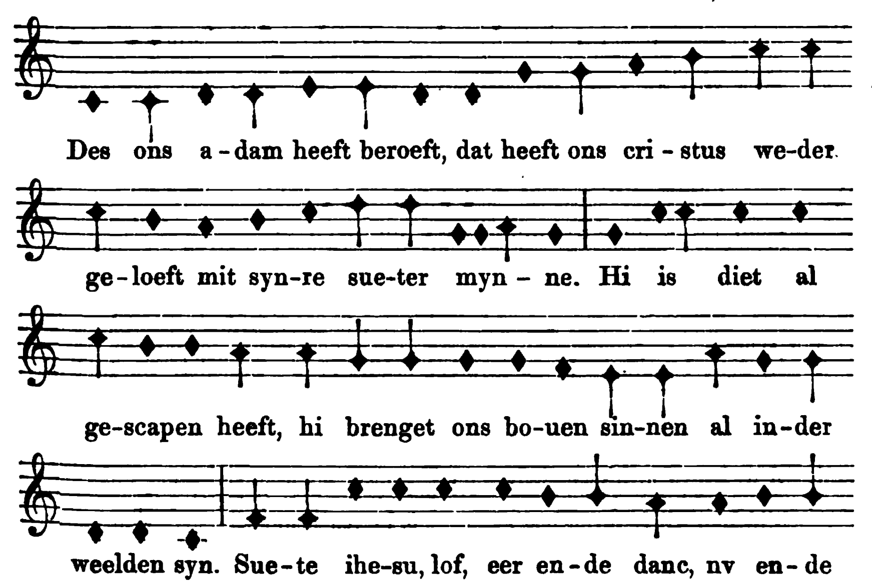
1. Coempt ons te hulpe, guet lief van mynnen,
want wy synt in sorgen groet,
sellen wy desen striit verwynnen,
wy moeten steruen menigen doet.
2. Mer wy al dit gheleden daer, [Bl. LXXa.]
soe valt in ons so groet geruys,
daer sleyt soe menich viant voer,
die alle stormen op dat huys.
3. Si gaen ons aen[1] allen siden,
wy behouen wel guet moet,
sullen wy al haer scut ontvlien,
het moet ons costen vleisch ende bloet.
4. Wie op syn hoede niet en steet
ende syn huys laet onghevriit,
hi wort verwonnen eer hiit weet,
want hy syn viant niet en wyet.
5. Wat wy karmen of wat wy clagen,
ten helpt ons alle gader niet,
dorsten wy ons seluen wagen,
soe waer ons liden gheen verdriet.
6. Wat wy wonschen of wy begeren,
het moet syn geauentuert,
wy moeten vleysch ende bluet verteren,
natuer moet liden menich smert.



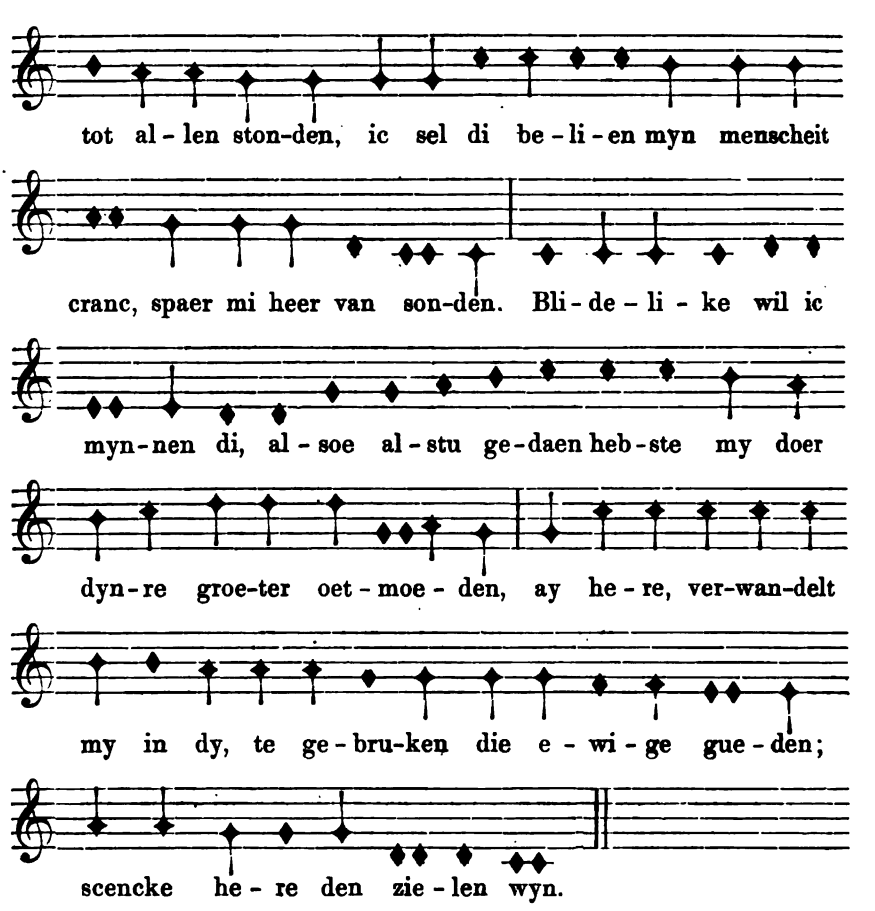
Bl. LXXI a.

43.

Des ons adam heeft beroeft.



[1] fehlt op oder aen.



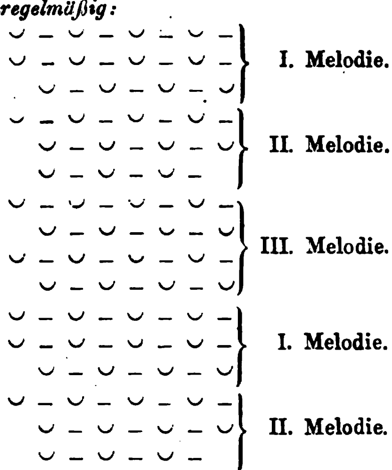
1. Des ons adam heeft beroeft,
dat heeft ons cristus [Bl. LXXIIa.] weder geloeft
mit synre sueter mynne.
Hi is, diet al gescapen heeft,
hi brenget ons bouen sinnen
al in der weelden syn.
Suete ihesu, lof, eer ende danc,
nv eñ tot allen stonden,
ic sel di belien myn menscheit cranc,
spaer my heer van sonden.
Blidelike wil ic mynnen di,
alsoe alstu gedaen hebste my
doer dynre groeter oetmoeden,
ay here, verwandelt my in dy,
te gebruken die ewige gueden;
scencke here den zielen wyn.

2. O heer, want ghi my hebt gespaert,
behoudet my opter aerden,
dat ic mach leyden een geestelic leuen
eñ vruchtbair in te wairden,
saiet in ons een edel [Bl. LXXIIIa.] saet,
dat alsoe mynnentlic opgaet
doer dine godlike monde,
eñ geeft ons van penitencien raet,
spaer mi heer van sonde.
scenke heer der zielen wyn.

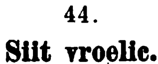
3. In een penitencie steruende
leuen doet ons here volstaen,
dat ic in kersten geloue moet bliuen
eñ in allen doechden voertgaen,
soe mach ic totten ouersprone comen,
dair ic eerste was wtgenomen,

doe ic was in dat wesen
al op ten hogen cederboem
dair die anderen wessen.
scenke here der sielen wyn.
4. Die op den hogen cederboem
syn woninge wel can bowen,
die neme synen eersten ouersprone goem
eñ leue inden scouuen
totter heiliger drieuoldicheit,
drie personen bi sonderheit,
soe raken wy totter mynnen
in eenre hoger listicheit
geuet wiisheit in den sinnen:
scenke heer der sielen wyn.

Versmaß unregelmäßig:
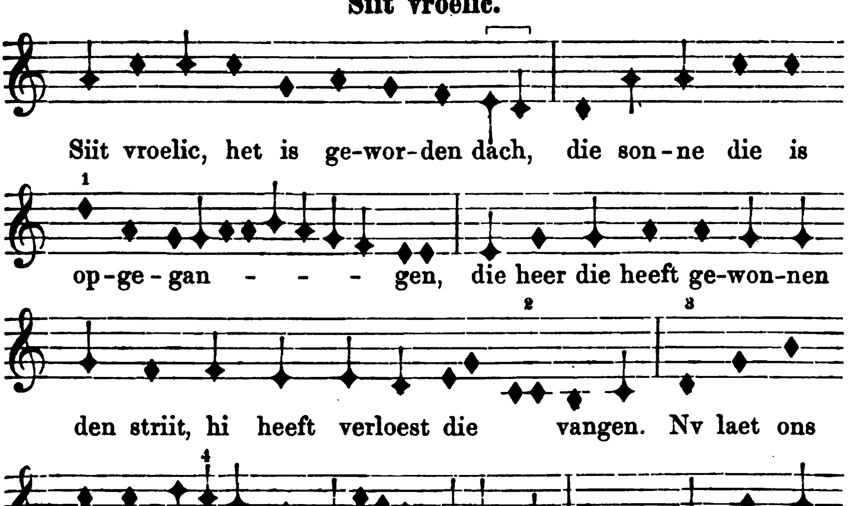


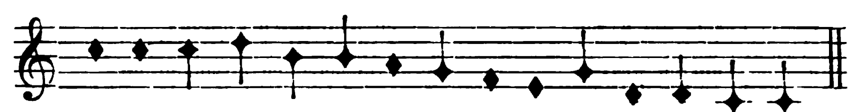
Bl. LXXIII b.



44.

Siit vroelic.





1. Siit vroelic, het is [Bl. LXXIIIb.]
   geworden dach,
   die sonne die is opgegangen,
   die heer die heeft gewonnen den striit,
   hi heeft verlost die vangen.
   Nu laet ons gaen een vrolic ganc
   In ganserwarer mynne,
   die doer is opgedaen,
   hi wil ons laten inne.
2. Mynne is dat beste guet, [Bl. LXXIVa.]
   dat ymmermeer mach wesen,
   die myn den mynnende mensche doet
   al sonder arbeit leuen.
3. Mynnen wy goede eenpairlic
   ende scuuen der werrelts wegen,
   so mogen wy worden van doechden riic
   end ewelic leuen.
4. Ist dat wy ihesum volgen nae
   een corte stont in mynnen,
   hi wil ons cronen al hier nae
   eñ maken coninghiñnen.
5. Ihesus mynne, die brede staet,
   en machmen niet verbergen,
   die ihesus mynne int herte hat,
   mit vrede sel hy steruen.
   Nv laet etc.

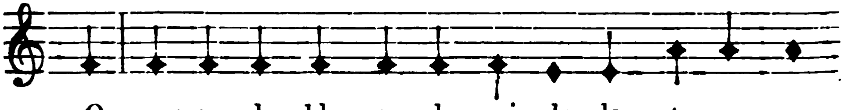
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

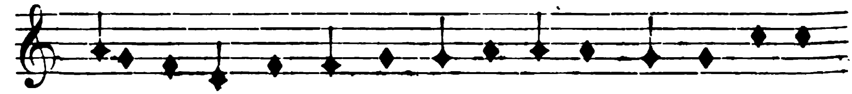
In der Handschrift B. Bl. 105b. steht dieselbe Melodie mit folgenden Varianten:
1. d͡c statt d. 2. cc fehlt. 3. c statt d. 4. c fehlt. Bl. 147 hat der Text die Überschrift: »Die mint dat hem syn hoep ontgaet, die mach wel claghen, want hi mit sorghen is belast van drouen daghen«. Vgl. Hoffmann, Niederländische geistl Lieder No. 96.

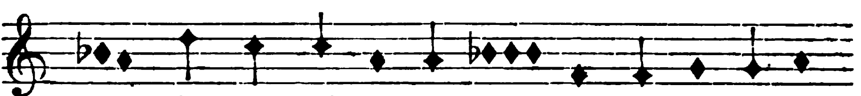
Alberdingk Thijm theilt in seinen Gedichten S. 221 das obige Lied mit unter dem Titel »Nonnetjes-Paaschlied«. Die Reihenfolge der Strophen ist hier 1, 2, 4, 3, 5.
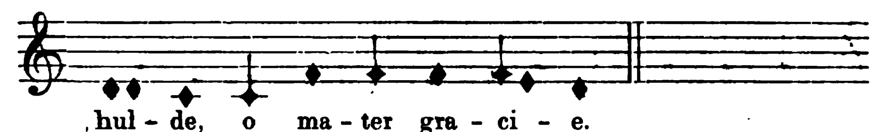
Bl. LXXIVa. 45.

O wassende, bloyende gairde.









Diese Melodie bildet den Schluß der großen Tageweise unter No. 37.

1. O wassende, bloyende gairde
der stamme van yesse,
gewortelt wt der aerden [Bl. LXXIVb.]
mit ionefrouliken clee;
bidt, vrou, voir onse voirscult,
set ons in gods hulde,
o mater gracie.

2. Dat cruus was breet,
daer god an leet,
doe hem syn reine hert doer sneet
der nagelen dree, dat speer end oec die crone.

3. Des bessems swanc,
der gallen dranc,
die bitter doet die menscheit dwanc,
doe hi riep luyd in bermhertelike doene:

4. Hely, Hely, lamazabatani,
myn god, myn god, waer laetstu my!
des kry
end oech der martelien mede,

5. Dat steet my huyden voer misbair,
voir sonden, voir scande my god bewair,
. . . my keert
syn dines geestes leren.

6. Mit dines geestes leren
verlicht, o here my, [Bl. LXXVa].
soe en wort my niet te sure
dyn bliiscap mynnentlic,
en laet my niet voir steruen,
ic en moet doch eerst verweruen
dyn ewich heymelriic.

7. O milde crist,
laet my dyn list
genieten, dat my kendich is,
dat ic di leuende ken in enen broede.

8. Laet my also
ghi nv siit, o
here, myn hemelsche deel
bi di, want ic roep lude in bancgeneliken doene.

9. O edel vorst in hemmelriic,
ontfermt v huyden ouer my,
eñ laet ontwy,
dyn toern is my te sware.

10. Laet my der sonden een vlotelic vloet
niet ontgelden doer dinen hogen moet
ende weest guet,
doer dynre moeder eren.

11. Myns leuens een guet eynde
verleen, o here, my,
ende dat my niet en scende
die duuel eñ die syn;
wasch my van mynen sonden
mit dinen heiligen wonden,
dat gheer ic an dy.

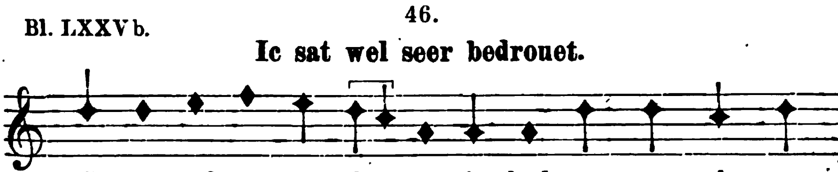
Die Str. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 haben die Melodie von No. 37; Str. 6 und 11 die obige.

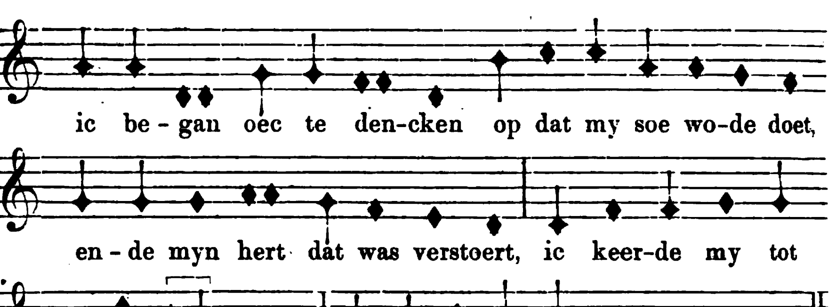
Das Lied bildet die Fortsetzung von No. 37. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied II, No. 499. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, No. 200.

Bl. LXXVb.

46.

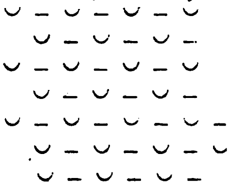
Ic sat wel seer bedrouet.





1. Ic sat wel seer bedrouet,
ic had so crancke moet,
ic began oec te dencken
op dat my soe wode doet,
ende myn hert das was verstoert,
ic keerde my tot ihesus wonden,
eñ die waren van bloede roet.
2. Ic sach oec meed die diepen
al inden handen syn,
ic sach hem seer misuerwet
in synre groter pyn.
eñ syn side was op gedaen,
ic sach syn moeder droeuich
ende truerich bi hem staen.
3. Ic sach daer magdalena
soe droeuich mede staen,
ic seide haer daer myn herte
om troest van haer ontfaen,
eñ dat ic was ongesont
van eenre mensche mynnen,
dair ic was of gewont.
4. O lieue magdalena,
nv luket op iv mont
ende biddet uwen liefsten,
dat hy my maec gesont,
eñ dat is myn hertiens geer,
dat ic hem dienen moge
eñ myn hert hi tot hem keer.
5. O suete magdalena,
myn hert dat maec bereit
mit uwer sueter beden
tot synre lieflicheit,
eñ dat ic gevryet moet syn
van alre eertscher mynnen
eñ van alre hertzen pyn.
6. Ende dat ic nv moet mynnen
die my gescapen heeft
wt al mynre sinnen,
die my gemynnet heeft,
eñ is gestoruen doet,
om dat hi my soud verlossen
eñ vryen van alre noet.

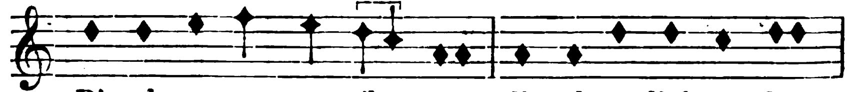
Versmaß:

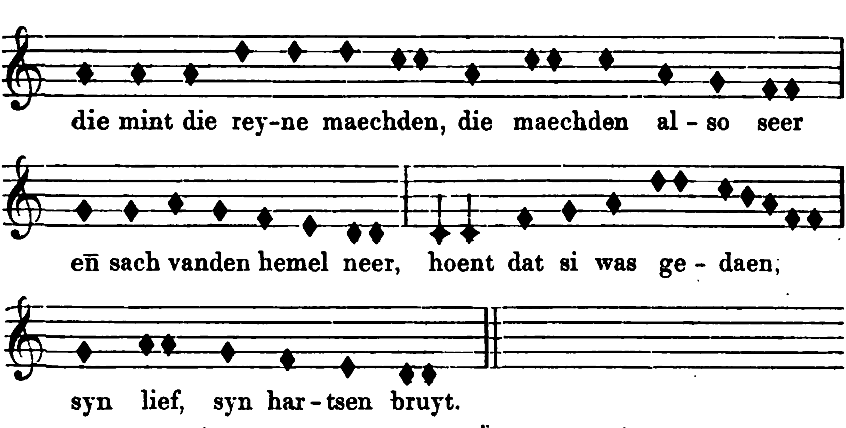


Das folgende Lied der Berliner Handschrift hat fast dieselbe Melodie.

Hdschr. B. Bl. 106a. 46a.

Die alre zuetste ihesus.
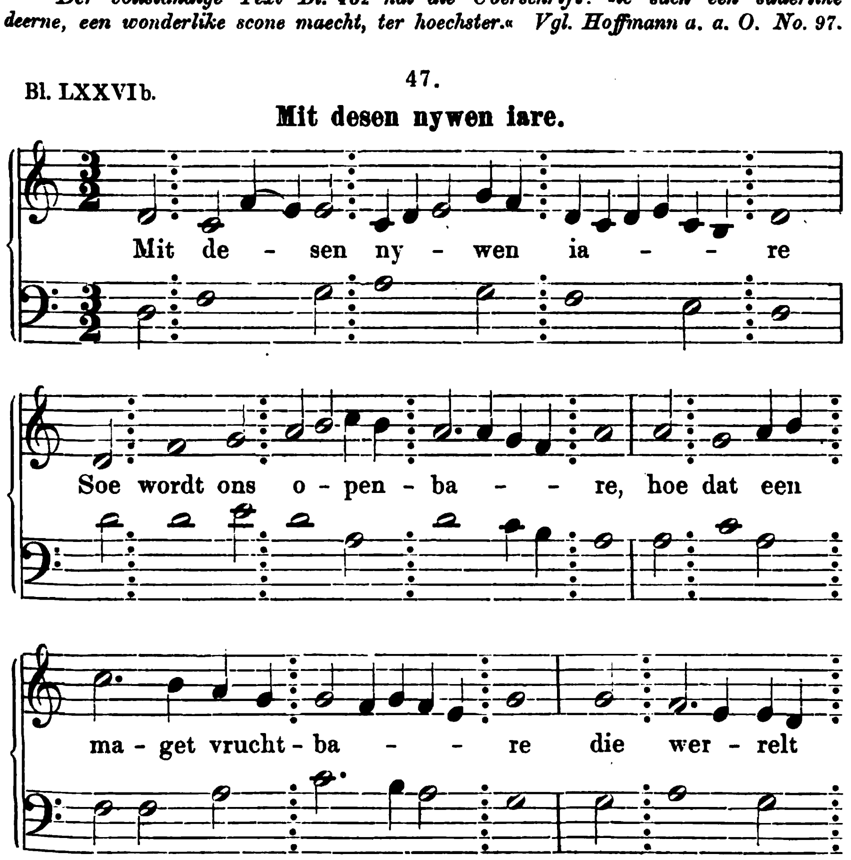




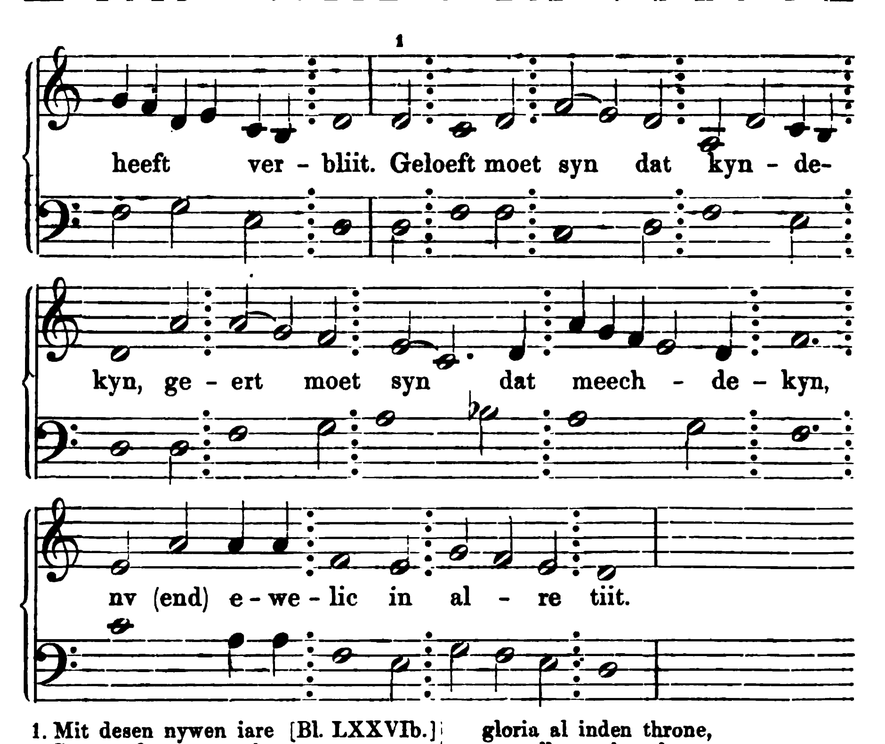
Der vollständige Text Bl. 152 hat die Überschrift: »ic sach een suuerlike deerne, een wonderlike scone maecht, ter hoechster.« Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 97.

Bl. LXXVIb.

47.

Mit desen nywen iare.





1. Mit desen nywen iare [Bl. LXXVIb.]
Soe wordt ons openbare,
hoe dat een maget vruchtbare
die werrelt heeft verbliet.
Geloeft moet syn dat kyndekyn,
geert moet syn dat meechdekyn,
nv (end) ewelic in alre tiit.

2. Hoe wel was hoer te [Bl. LXXVIIb.]
moede,
doe sy in vleysch ende bloede
haer hertsen sach behoeder,
heer god der werrelt wyt.
Geloeft etc.

3. Die engelen songen scone:
gloria al inden throne,
want ihesus is geboren,
des syt al verbliit.
Gelouet etc.

4. Doe acht dage waren geleden.
doe wart dat kynt besneden
al nae der ioedscher zeden,
des hadden si groet leyt.

5. Nv laet ons gode louen
ende ihesum synen soen,
dat hi ons wil verlienen
syn hemelriick scoen.
Gelouet etc.

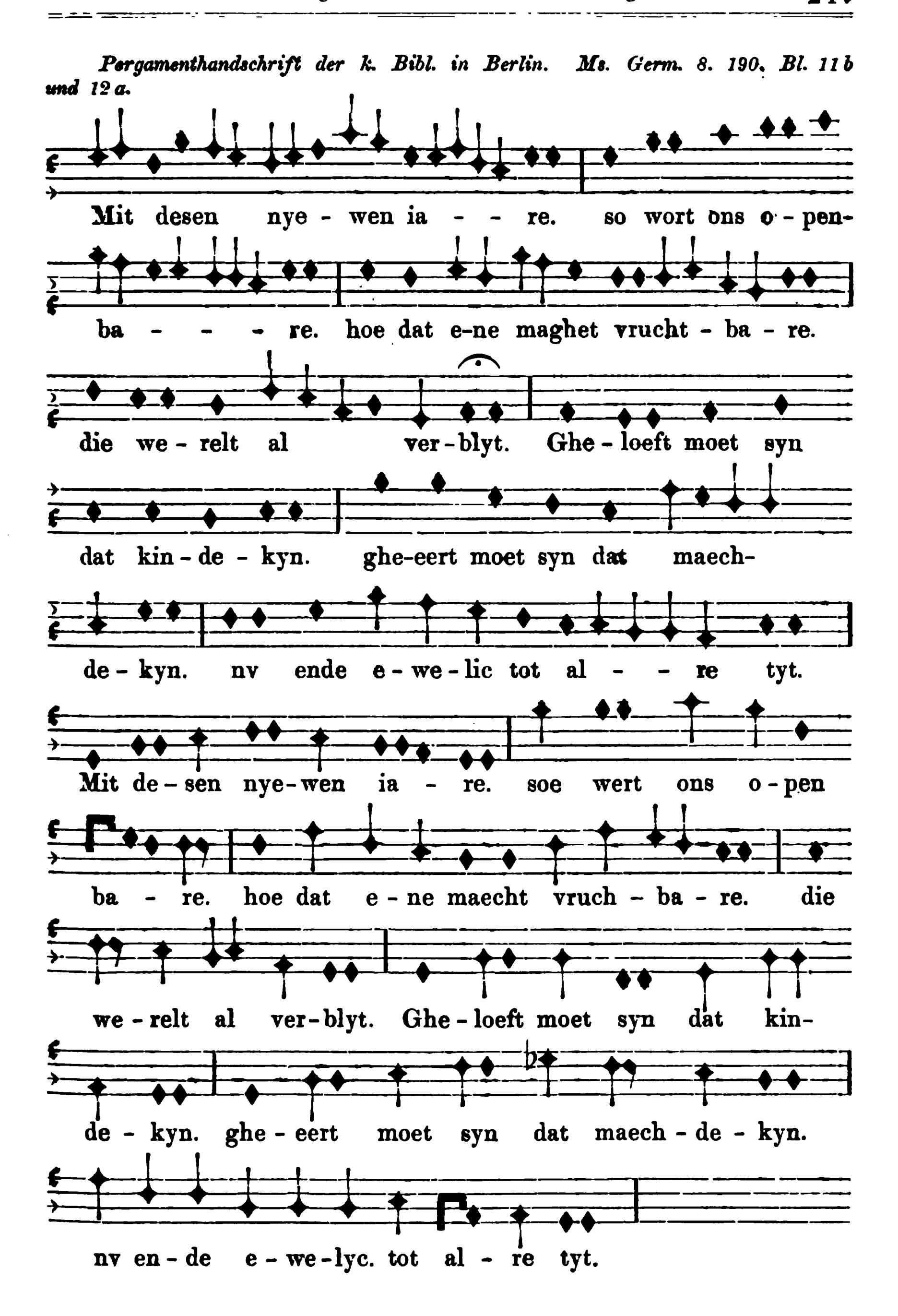
Handschrift B. Blatt 11 und 12. Darnach bei Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder 1854. No. 1.
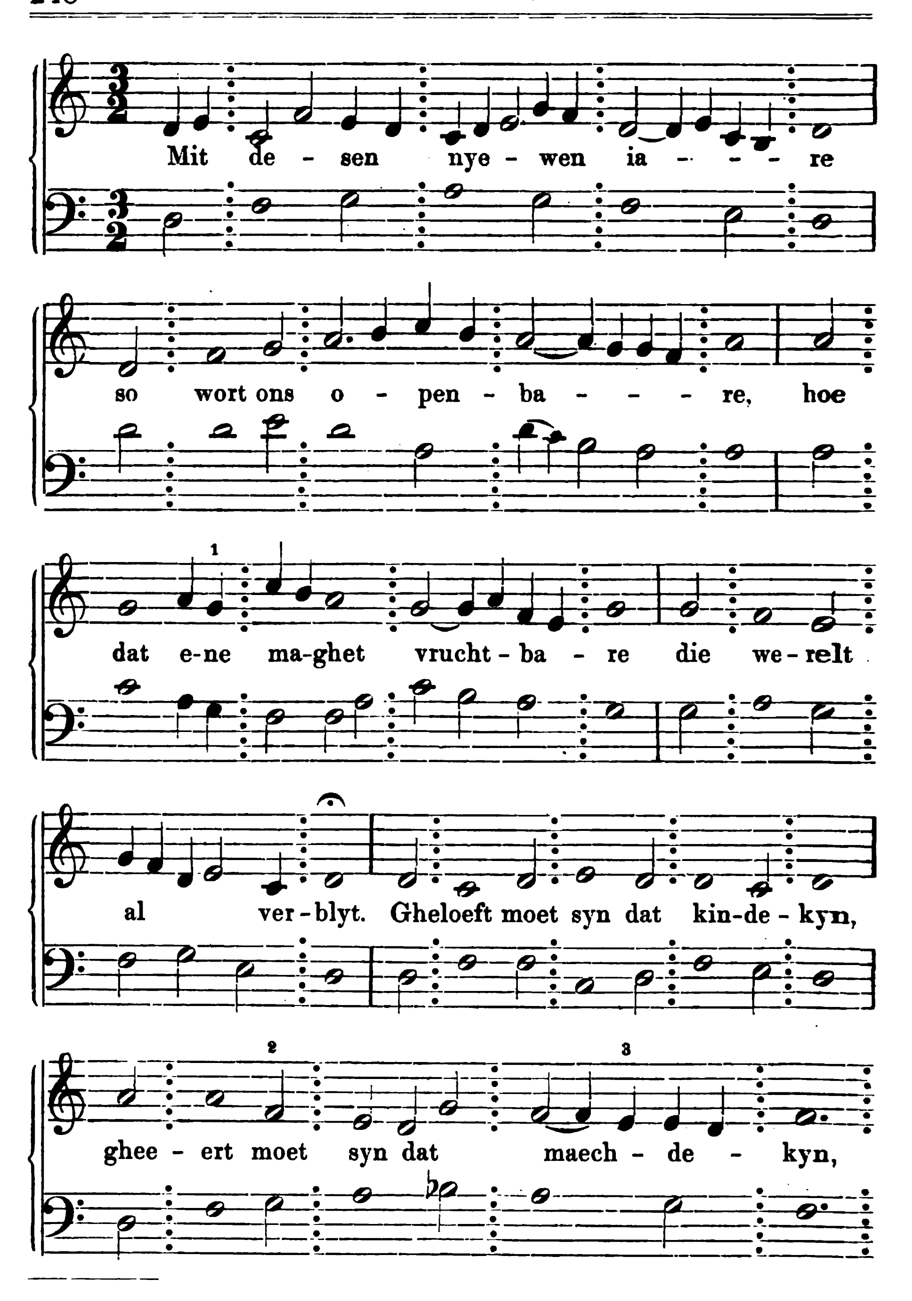
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –
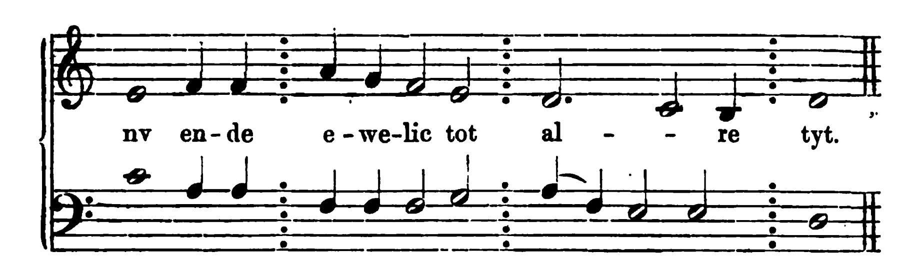
---

[1] Das *c* im Original ist Druckfehler.

Pergamenthandschrift der k. Bibl. in Berlin. Ms. Germ. 8. 190. Bl. 11 b und 12 a.

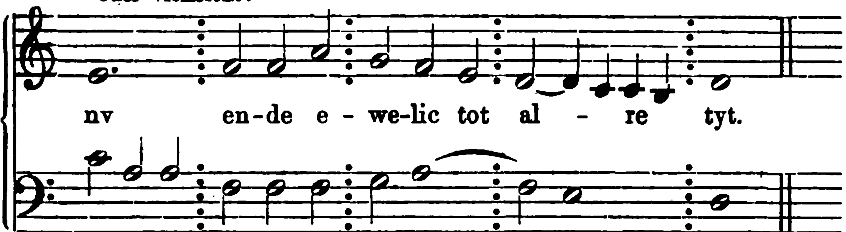




[1] *h* anstatt *g*? [2] jedenfalls *g* anstatt *f*. [3] *g* anstatt *e*?




oder vielleicht:



Da das ganze Lied bis auf den Schluß in Facsimilirung beiliegt, so gebe ich eine Zusammenstellung in moderner Partitur. Weil die Notenschrift sehr ungenau ist, so mußte bei der Übertragung die harmonische Übereinstimmung mehr maßgebend sein, als die Notation. Der Schluß in der Wiener Handschrift ist jedenfalls korrumpirt. Ich fügte deshalb die Lesart der Berliner Handschrift hinzu.

Die Hauptmelodie liegt im Tenor, der Diskant bringt eine mehr figurirte Melodie. Während in der Wiener Handschrift der Tenor an erster Stelle steht, hat der Berliner Codex zuerst den Diskant und an zweiter Stelle den Tenor.

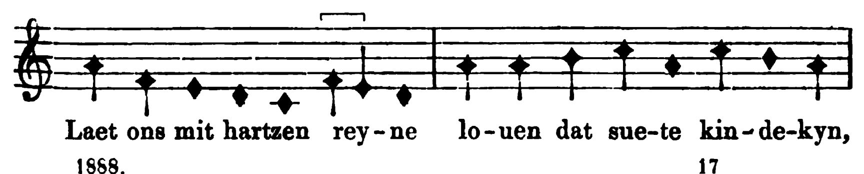
Einen dritten zweistimmigen Satz, den P. Bohn in der Trierer Caecilia 1877 p. 28 und in den Monatsheften für Musikgeschichte 1877 p. 91 aus einer Trierer Handschrift des 15. Jahrhunderts publicirt hat, findet man auch in meinem Werke »Das kath. deutsche Kirchenlied« I, S. 356 abgedruckt. Ebendaselbst habe ich auch gezeigt, daß die Hauptmelodie (Tenor) mit einem entsprechenden deutschen Texte in viele katholische Gesangbücher des 17. Jahrhunderts überging, so z. B. in die Cölner 1619, 1634, Würzburger von 1628 an, in das Molsheimer 1659 und Erfurter 1666. Auch in den vlämischen Gesangbüchern »Het Prieel der Gheestelicker Melodie« 1614 und im »Paradys der Geestelycke en Kerckelycke Lofsangen« 1638 findet sich unser Lied.
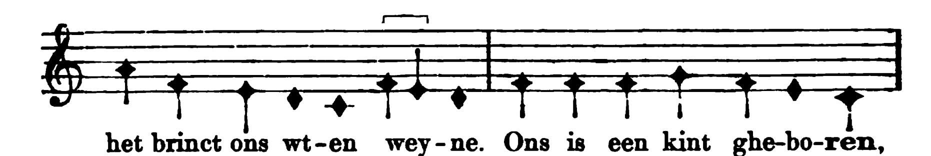
Es folgen jetzt die Lieder der Berliner Handschrift.

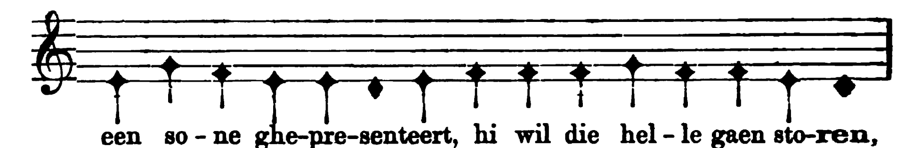
Hdschr. B., Bl. 35 a.
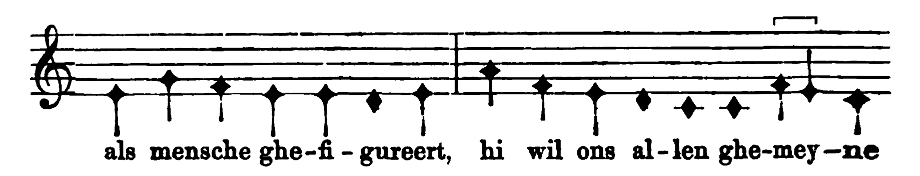
48.
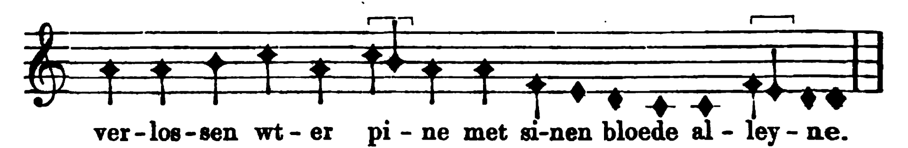
Laet ons mit hartzen reyne.











Laet ons mit hartzen reyne
louen dat suete kindekyn,
het brinct ons wten weyne.

1. Ons is een kint gheboren,
een sone ghepresenteert,
hi wil die helle gaen storen,
als mensche ghefigureert,
hi wil ons allen ghemeyne
verlossen wter pine
met sinen bloede alleyne.

2. Nv moghen wi wel dancken
den maghet, dien droech,
in hare sueter lancken
die vrucht hair niet en verwoech.
weest vrolich groot eñ cleyne
om dat suete kindekyn,
het behoet ons voer alle weyne.
Laet ons mit etc.

3. Die vader van hier bouen
sprac sinen enghel an:
ic wil die helle gaen verstoren
en verlossen wyf eñ man,
gaet totter schone fonteyne,
maria claer aenschine,
en segt hair wat ic meyne. [Bl. 35b.]
Laet ons etc.

4. Gruet si my vriendelike
die suete, suuer iuecht,
eñ segt hair blidelike
si moch wel syn verblyt,
want si, en el nye gheyne,
gods moeder moet si syn,
ic bin mit haer ghemeyne.
Laet ons etc.

5. Al binnen nazarette
quam denghel gabriel
eñ sprack totter fioletten
mit sueten woerden snel:
god gruet v maghet reyne,
vol gracien is v aenschine
god es mit v alleyne.
Laet ons etc.

6. Bi v sal nach becliuen
dat adam heeft ontvryt,
want bouen allen wiuen
sidi ghebenedyt,
ghi salt ontfaen een greyne
in uwer hertzen scryn,
des vaders soen alleyne.
Laet ons etc.

7. Si sprac oetmoedelike:
hoe soude dat comen by?
ic en kende sekerlike
noyt man, het wondert my,
dat ic, en el nye gheyne,
gods moeder soude syn,
myn herte wert cout als steyne.
Laet ons etc.

8. Die enghel sprac tot hare:
o waerde, suuer maecht,
en weest in ghenen vare,
tis wonder, dat ghi claecht,
want ghi sult sonder pyne
baren een kindekyn
eñ bliuen een maghet reyne.
Laet ons etc.

9. Die heilige gheest sal comen
in v wel suete wyf,
ontfaet doer onse vrome
in v als menschen lyf.
hi wil ons alle ghemeyne
verlossen wter pyne
mit sinen bloede alleyne.
Laet ons etc.

10. Die maghet hair conforteerde
in dat haer denghel seit,
gode si respondeerde:
oec si, ic bin bereit,
in uwen woerden alleyne
set ic den wille myn,
siet hier gods dierne cleyne! [Bl. 36a.]
Laet ons etc.

11. Die enghel schiet van hare,
maria bleef bevrucht,
al sonder pyne of vare,
of sonder herten sucht
baerde si, die suuer reyne,
den hemelschen drochtyne,
des vaders soen gemeyne.
Laet ons etc.

12. Gheloeft so moet si wesen
nv eñ in alder tyt,
bi hair wi syn ghenesen,
si bracht ons groot yolyt.
o waerde maghet reyne,
des sondaers medicyn,
bidt voer ons allen ghemeyne.
Laet ons etc.

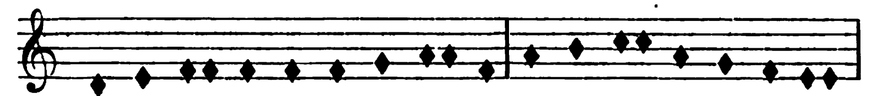
Versmaß:

∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪ – } *Refrain vor der ersten Strophe, nach derselben und nach der zweiten etc. Strophe zu singen.*
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪

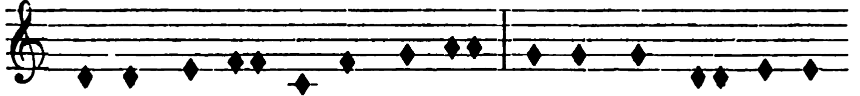
Bl. 100 b.

49.
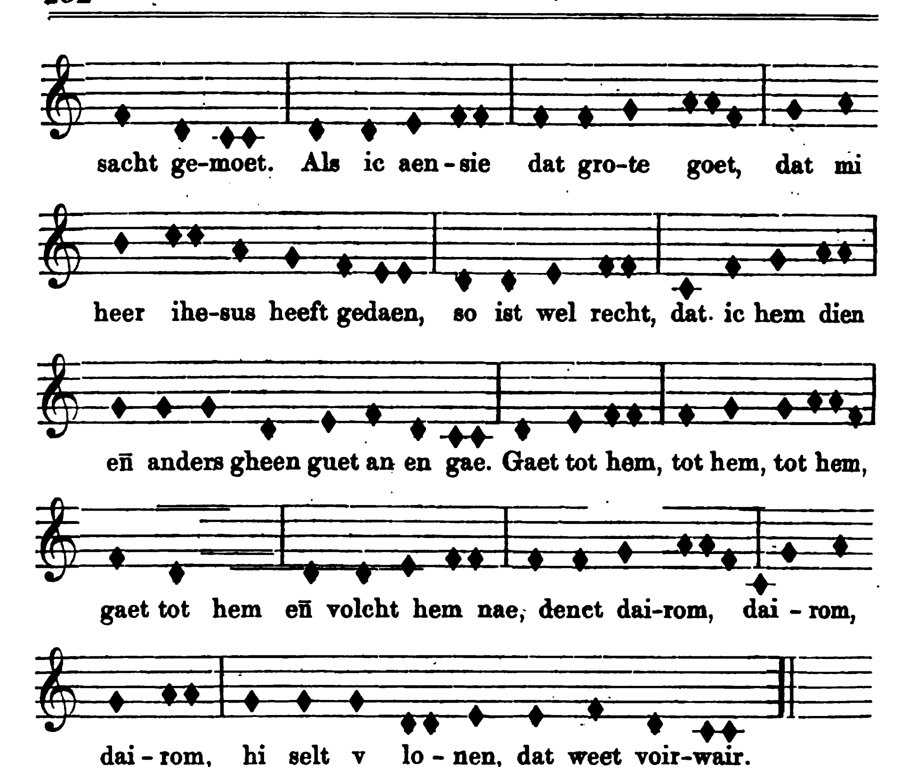
Wildi horen van ihesus woirden.



Wil-di ho-ren van ihesus woirden: rou van son-den is so goet,



al wair heer ihe-sus noch so gram, hi wort dair me-de wel



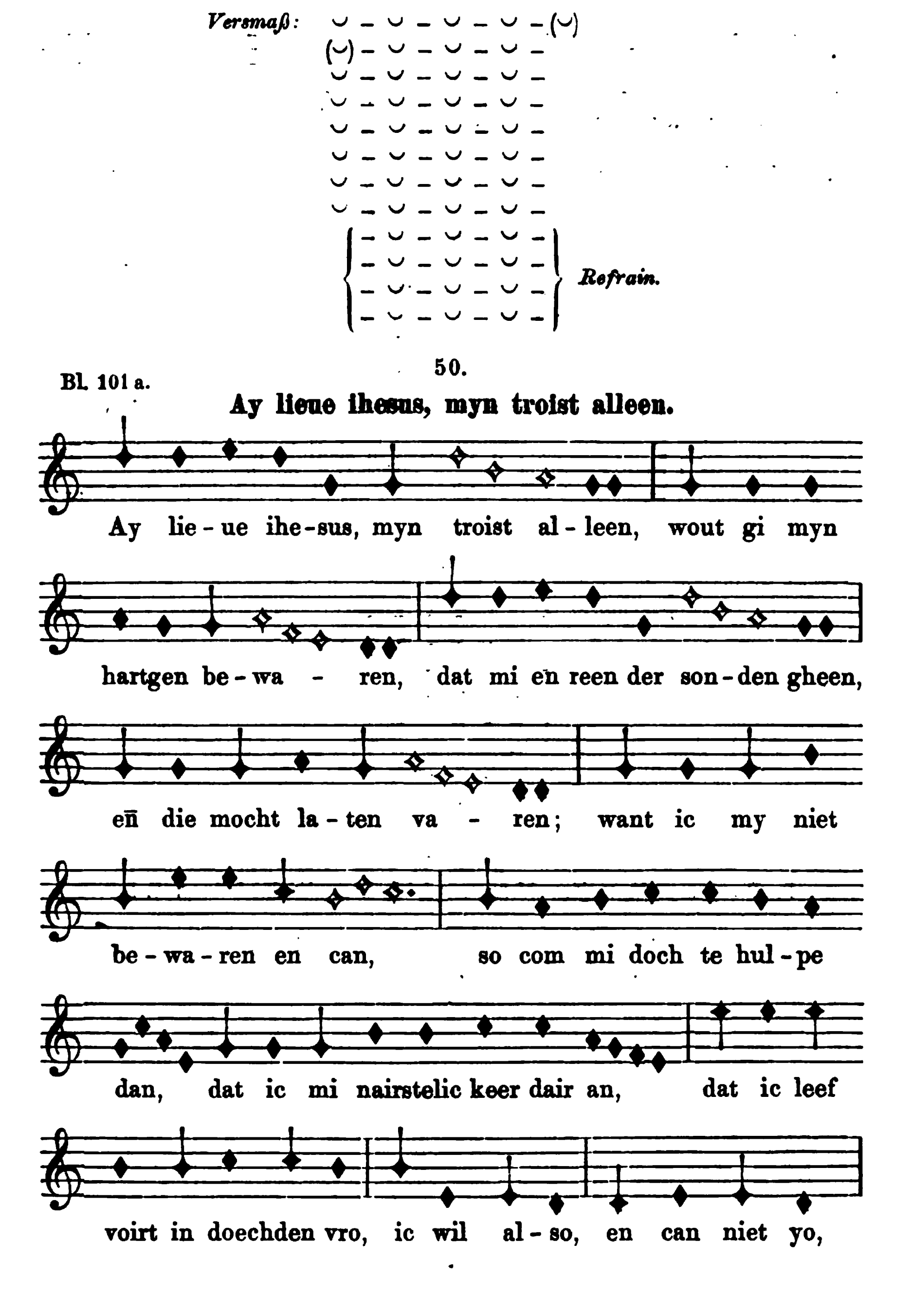
1. Wildi horen van ihesus [Bl. 145a.] woorden:
rou van sonden is so goet,
al wair heer ihesus noch so gram,
hi wort dair mede wel saft ghemoet.
Als ic aensi dat grote goet,
dat my heer ihesus heeft ghedaen,
so ist wel recht, dat ic hem dien
eñ anders gheen goet aen en gae.
Gaet tot hem, tot hem, tot hem,
gaet tot hem eñ volcht hem nae,
denct dairom, dairom, dairom,
hi selt v lonen, dat weet voir waer.

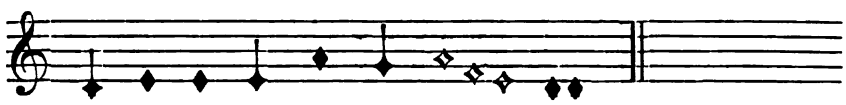
2. Ihesus dienst dat beste goet,
dat ymmermeer doch wesen mach;
dat moet my syn soe ouersoet,
dat ic hem dien nacht ende dach.
Mar dat solaes, dat hier gheschiet
na dese lose, valsche werelt,
dat verkeert dick in verdriet,
alsmen mit oghen scouwen mach.
Gaet tot hem etc.

3. Oetmoedicheit so wil ic soeken
alle dese corte tyt, [Bl. 145b.]
in enicheit so wil ic loepen,
so mach ic worden van duechden ryc;
eñ roepen altoes ihesum an,
in allen dat mi hier gheschiet;
wanneer ic biden menschen coem,
so schiet myn hartkyn die verdriet.
Gaet etc.

4. Wanneer ic bi heer ihesu sit,
eñ denck altois op sinen doot,
so dünet my recht, dat hi soet is,
ic woud ic altois bi hem wair,
ic woud ic bi hem wair altois,
eñ ic altois mocht bi hem syn;
men is dair altois euen vroe,
men drinct dair altois sueten wyn.
Gaet etc.

Der Text dieses Liedes, der Bl. 145 der Handschrift steht, hat die Überschrift: »Wilgi horen van mynre coorden, turf eñ hout«.


Versmaß:
Refrain.
Bl. 101 a.
50.
Ay lieue ihesus, myn troist alleen.
Ay lie - ue ihe - sus, myn troist al - leen, wout gi myn
hartgen be - wa - ren, dat mi eñ reen der son - den gheen,
eñ die mocht la - ten va - ren; want ic my niet
be - wa - ren en can, so com mi doch te hul - pe
dan, dat ic mi nairstelic keer dair an, dat ic leef
voirt in doechden vro, ic wil al - so, en can niet yo,



1. Ay lieue ihesus, myn troest [Bl. 150a.] alleen,
woud gi myn hartgen bewaren,
dat my en reen der sonden gheen
end die mocht laten varen;
want ic mi niet bewaren en can,
soe com mi doch te hulpe dan,
dat ic my nairstelic keer dair an,
dat ic leef voert in doechden vro,
ic wil also, en can niet yo,
en wil my daer niet in sparen.

2. O here, mocht ic dyn huld verweruen,
soe waer my also wael ghesciet,
eñ ic my sette al op een steruen
eñ leefde voirt sonder verdriet.
neen, neen, hi en wils mi [Bl. 150b.] henghen niet,
die mi dick doet soe groet verdriet,
nochtan en wil ics laten niet,
ic wil mi keren mit vlyt totti.
och blyft mi bi, dat bid ic di,
help mi, ic sals ghewaghen.
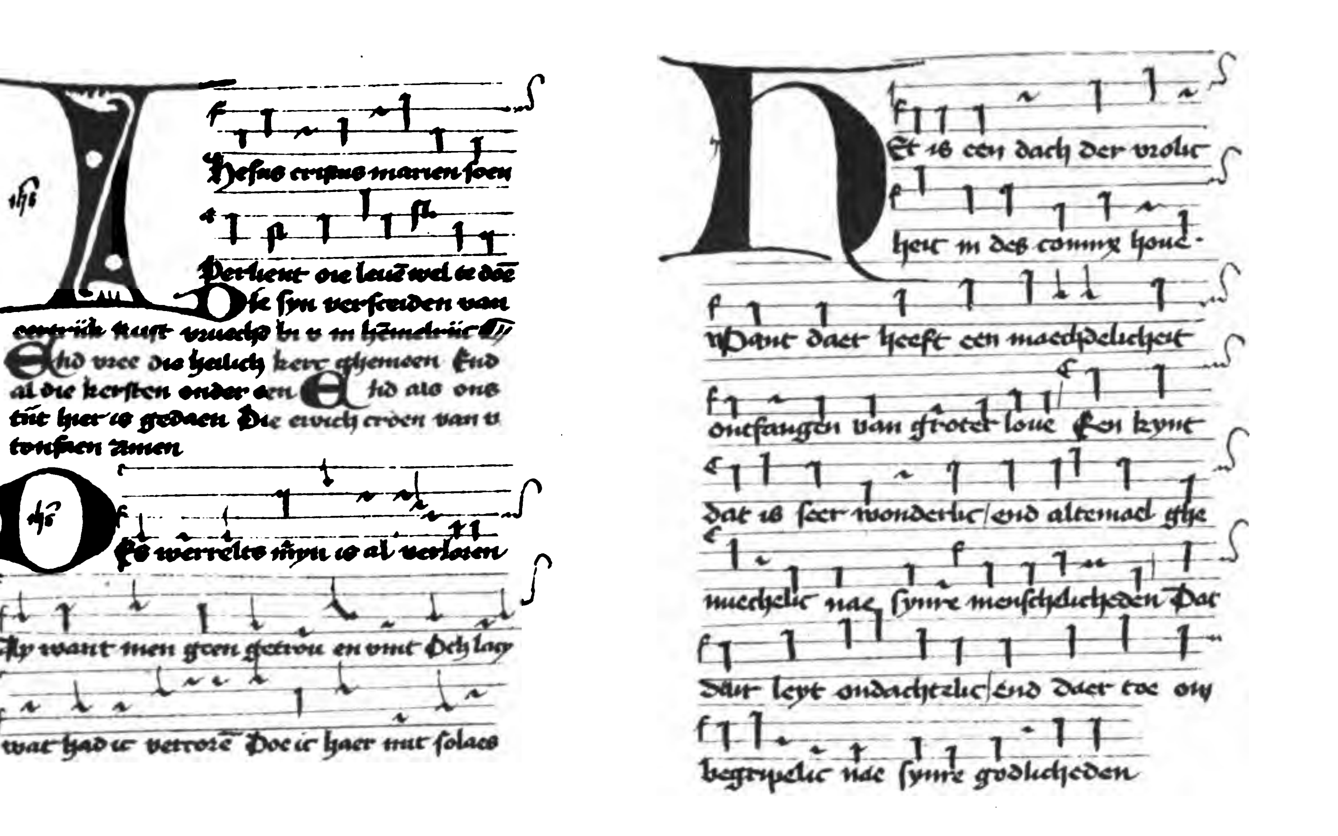
3. Myns hoepens troist en is niet cleyn,
dyn trou is alsoe ouer groet,
vander doechd te sceiden is onreyn;
ic neyg myn hoeft in uwen scoet,
dyn min en heeft gheens sorgens gaer,
die anxt is selden sonder haer;
myn wtuercoren suete vair,
dyn stadighe min die maect mi vro,
tis also, des bin ic vro,
en sal gheen ontrou an di vinden.

Bl. 150 steht der vollständige Text mit der Überschrift: »Du haenste myn hertgen vrouwelyn, du wilstes«.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
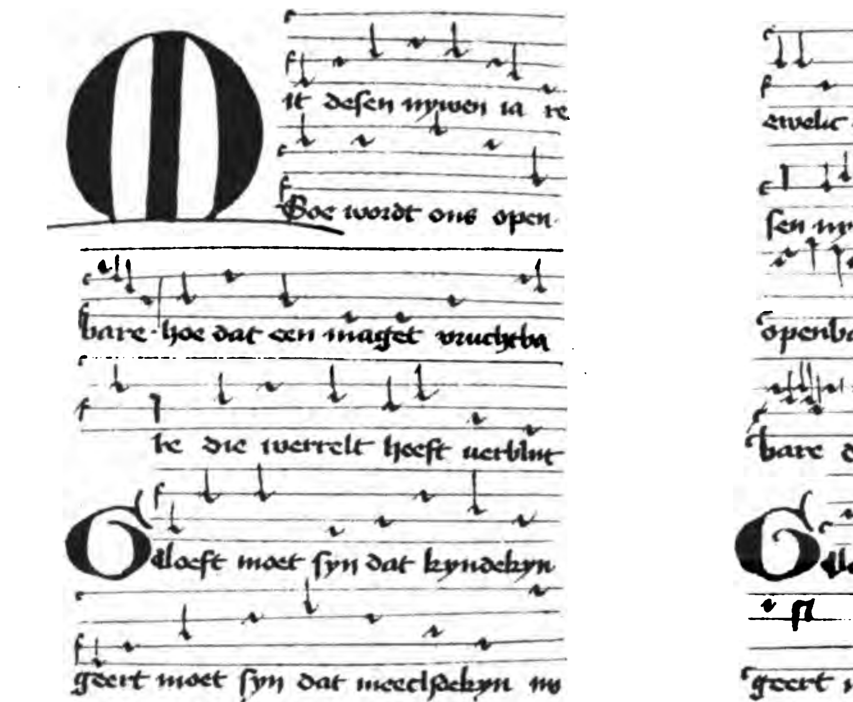
In Bezug auf die weißen Noten vergleiche man die Einleitung. S. 163.

Die übrigen Lieder der Berliner Handschrift sowie Text-Anmerkungen und Glossar folgen im III. Hefte, Seite 287.

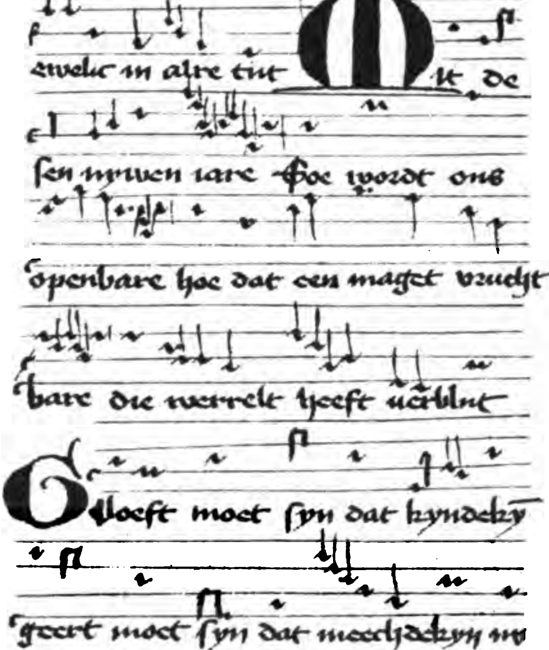


Ihesus cristus marien soen
Verlient ons leuewel te doen
Die syn verscreiden van
End voer die heilich kerc ghemeen End
al die kersten onder een End als ons
tijt hier is gedaen Die ewich erven van u
tonsen Amen
Des werrelts myn is al verloren
Ay want men geen getrou en vint Och lay
wat had ic verkoren Doe ic haer mit solaes
Het is een dach der vrolic
heit in des conincx houe.
Want daer heeft een maechdelicheit
ontfangen van groter loue Een kynt
Dat is seer wonderlic / end altemael ghe
meechelic nae synre menschelicheden Dat
Dat leyt ondachtelic / end daer toe on
begrypelic nae synre godlicheden

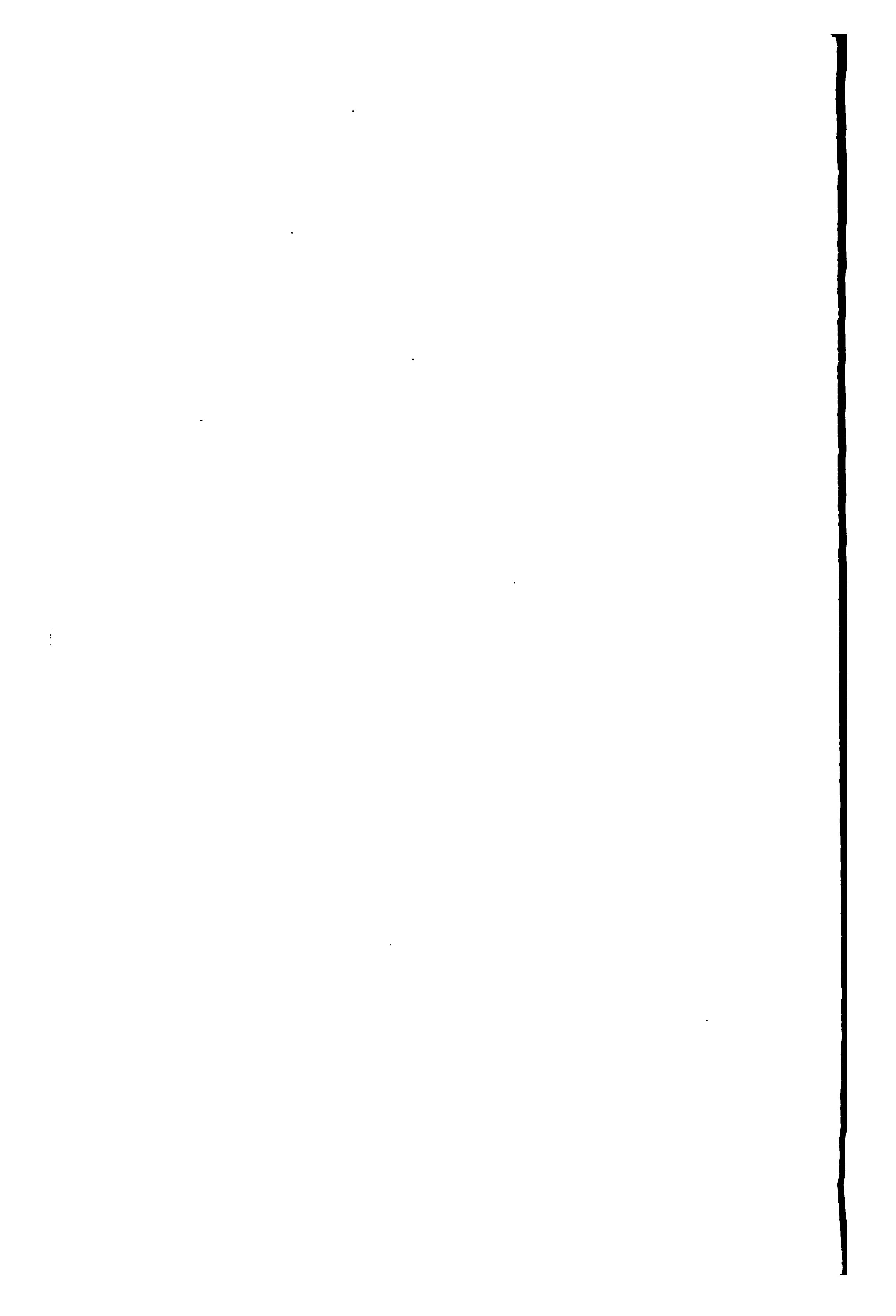




it desen nyuwen ia re
Hoe wordt ons open
bare hoe dat een maget vruchtba
re die werrelt heeft uerblijt
Gheloeft moet syn dat kyndekyn
geert moet syn dat meechdekyn



swelc in alre tijt
it de
sen nyuwen iare Hoe wordt ons
openbare hoe dat een maget vrucht
bare die werrelt heeft uerblijt
Gheloeft moet syn dat kyndekyn
geert moet syn dat meechdekyn



Die Entstehung einer Mozart'schen Konzertarie.

Von

Friedrich Spiro.

Unter den Konzertarien Mozart's nimmt eine nach Form und Inhalt eigenthümliche Stellung diejenige ein, welche zuletzt in der kritischen Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel als Nr. 34 der sechsten Serie publizirt und in Köchel's thematischem Kataloge als Nr. 505 aufgeführt ist. Das Autograph, in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlich, trägt die Überschrift:

Recitativo con Rondo. Composto per la Sig^{ra} Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart. li 26 di dec^{br} 786.

Sie ist weitaus die längste aller Konzertarien, die Mozart geschaffen hat, und schon dieser äußere Umstand läßt, wenn man auch nicht zu viel Werth auf ihn legen darf, immerhin auf eine besondere Theilnahme des Komponisten an dem Werke schließen. Denn selbst die mächtigen, zum Theil etwas bombastisch gehaltenen Bravourstücke, die er zu verschiedenen Zeiten seines Lebens für Aloisia und für die Cavalieri schrieb, stehen an äußerer Ausdehnung hinter diesem Werke zurück, das dagegen nicht den Anspruch erhebt, ein Bravourstück zu sein: die Singstimme bleibt vielmehr von Koloraturen, Ornamenten etc. fast vollständig frei und liegt für einen Sopran auffallend tief; nur einmal erscheint gegen den Schluß hin, aus seiner Umgebung herausfallend und offenbar als letzter »Effekt«, das zweigestrichene *b*, dessen mühelose Angabe damals durchaus nicht als eine besondere Leistung galt (brachten es doch die oben erwähnten Sängerinnen bis zum dreigestrichenen *f*), so daß wir die Stimme der Storace durchaus als einen zweiten Sopran anzusehen haben. Was aber äußerlich an der Arie zu allermeist auffällt, ist, daß sie neben dem Orchester noch von einem obligaten Klavier begleitet wird; auch dieses Vorgehen findet in Mozart's Werken nirgend seines

Gleichen. Dazu kommt, daß das Klavier sich bei näherer Betrachtung als nicht eigentlich zur Begleitung gehörig herausstellt; es ist nicht mit dem Orchester sondern mit dem *Canto* zusammenzunehmen: es trägt mit der Singstimme zusammen ein Duett vor und wird selbst vom Orchester begleitet.[1] Fern steht also Mozart der rein koloristischen Verwendung des Instrumentes, die dasselbe bei neueren Komponisten gefunden hat und die nur dazu bestimmt ist, dem Orchesterensemble durch die Einführung einer eigenartigen Klangschattirung einen neuen Reiz zu verleihen; er behandelt vielmehr an dieser Stelle das Klavier genau so wie Bach sehr häufig, z. B. in der 29. und 35. Kirchenkantate, die Orgel behandelt, d. h. nach Analogie des der älteren Arie in der Regel beigegebenen obligaten Streich- oder Blasinstrumentes. Wäre unsere *Scena* in einer Zeit entstanden, wo noch alle weltlichen Gesang- und Instrumentalvorträge vom *Cembalo* oder einem ähnlichen Instrumente begleitet wurden, so würde sich Niemand darüber wundern, daß ein Komponist einmal auf den Einfall käme, dasselbe nicht bloß den Baß mitspielen und die Harmonie stützen zu lassen, sondern es von der übrigen Begleitung zu trennen und konzertirend zu behandeln. Auch hierzu hatte ja Bach die Wege gewiesen,[2] ohne freilich zu Mozart's Resultat zu gelangen. Denn immerhin blieb es eine echt Mozart'sche That, den Klavierpart so zu organisiren, daß er mit dem Gesang in das Verhältniß eines idealen Gefährten trat, daß das Klavier gleichsam die Person wird, an welche die Singstimme ihre rührend zärtlichen Abschiedsworte richtet. In der That schrieb Mozart ja diese Arie für das Konzert, mit welchem die Storace sich von Wien verabschiedete, und in dem er selbst das Klaviersolo vortrug; in seinem eigenen thematischen Verzeichnisse nennt er sie auch: »*27. Decbr. 1786. Scena con Rondo mit Claviersolo für Mlle Storace und mich*«. Aber diese Zeit war eine andere als diejenige Bach's; mit neuen musikalischen Formen und Prinzipien waren auch neue Arten der Instru-

---

[1] Über die musikalische Bedeutung des wunderbaren Werkes, über die charakteristische Verwendung des Klaviers, über die psychologische Wirkung des Ensembles hat, wie natürlich, Otto Jahn kurz und bezeichnend gesprochen. Es ist belehrend und unterhaltend, nach den von ihm gegebenen Gesichtspunkten die Arie auf ihre Einzelheiten zu untersuchen und namentlich die fein empfundenen Bezüge des Gesanges wie des Klaviers auf den Text festzustellen. Einzelne Resultate solcher Beobachtungen werden im Folgenden gelegentlich mitgetheilt werden.

[2] Bekannt ist vor Allem das Arioso aus der Johannespassion mit Orchester und obligater Laute, aber am nächsten hierhergehörig, wenn auch kein völlig genau entsprechender Fall sich findet, sind die weltlichen Kantaten mit Orchester und Klavier, welche die Bachgesellschaft in ihrem 11. und 29. Jahrgange publicirt hat.

mentation allmählich vorgedrungen, das *Cembalo* mit dem Generalbaß als Orchesterstütze existirte nicht mehr, und namentlich bei Mozart muß eine derartige Zusammenstellung höchst auffallend erscheinen. Es verlohnt sich daher, zu untersuchen, was ihn wohl zu derselben veranlaßt haben könne.

Da ist es nun zunächst bemerkenswerth, daß Mozart gerade den Text dieser Arie schon einmal komponirt hatte, und zwar etwa ein halbes Jahr früher. Es handelt sich hier um die Scene, welche er an den Anfang des zweiten Aktes der Oper *Idomeneo* nachträglich einlegte, und welche in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe derselben (Serie V, 13) als Nr. XIII des Anhangs edirt ist, bei Köchel Nr. 490.[1] Über ihre Entstehung und Einschiebung ist nach Otto Jahn wesentlich Neues nicht zu bemerken; nur für ihre Charakteristik sei es mir gestattet, eine Kleinigkeit hinzuzufügen, welche auch praktisch nicht ohne Konsequenzen bleiben wird. Die Scene ist kurz diese: Ilia wirft dem Idamante seine Liebe zu Elettra vor; er antwortet mit dem Recitativ: »*Ch'io mi scordi di te?*« und schließt nach einigen Unterbrechungen durch Ilia, denen er im Recitativ antwortet, die Arie: »*Non temer, amato bene*« an (den vollständigen Text s. weiter unten). Nun befremdet es auf den ersten Blick, daß die Arie des Idamante, also einer Tenorrolle, welche in jener Aufführung vom Baron Pulini gesungen wurde, im Sopranschlüssel geschrieben ist, und Jahn erklärt diese Thatsache daraus, daß die ganze Partie des Idamante ursprünglich für einen Sopran, folglich in diesem Schlüssel geschrieben war. Dem ist entgegenzuhalten, daß, als Mozart seine Oper für jene Wiener Aufführung einer eingehenden Revision und theilweisen Umgestaltung unterzog, er die Umarbeitung von Idamante's Partie für einen Tenor nicht nur strikte durchführte, sondern auch in den für diesen Zweck nachkomponirten mehrstimmigen Sätzen seine Stimme stets im Tenorschlüssel aufschrieb. Ich glaube, die Anwendung des Sopranschlüssels hat hier einen ganz anderen Grund, und zwar den, daß Mozart, obgleich er seine Arbeit in der Absicht begann, eine Tenorarie zu schreiben, im Verlaufe derselben durch verschiedene gleich näher zu bezeich-

[1] Der Köchel'sche Katalog kann hier insofern irre führen, als in dem Verzeichniß der Gesänge nach den Textanfängen unter *Non temer* nur die Nummern 366 und 505 genannt sind, 505 ist die Arie mit Klavier, 366 die Oper Idomeneo; bei der Beschreibung der letzteren ist jedoch mit keinem Worte der hier in Rede stehenden Scene gedacht, welche ihrerseits die Nummer 490 trägt. Vielleicht veranlaßt diese Bemerkung die Herren Verleger, in den noch nicht verkauften Exemplaren dieses Kataloges auf Seite 545 unter *Non temer* die Zahl 490 nachtragen zu lassen.

nende Momente unwillkürlich von der Vorstellung der männlichen auf die der weiblichen Stimme und so zur Schöpfung einer Sopranarie geleitet wurde.[1]

Vieles trägt dazu bei, diese Hypothese zu unterstützen, nicht nur der erst so erklärte Sopranschlüssel. Gerade die hier vorliegende Situation kam in der zeitgenössischen *Opera seria* so oft vor und hatte Mozart selbst schon zu so vielen Sopranarien inspirirt, daß man wohl begreift, wie er auch hier einem altgewohnten, unwiderstehlichen Triebe folgte, der zudem ganz berechtigt war; denn in der That entsprechen die Textworte einem weiblichen Empfinden besser als dem eines wenn auch noch so süßlich schmachtenden Operntenors, wie man ihn in Wien damals liebte. Andere Indicien werden im Verlaufe der Analyse zu Tage treten.

Das Recitativ ist noch wirklich für Idamante gedacht, erst im Verlaufe desselben abstrahirte Mozart von dieser Vorstellung und die Arie schrieb er dann für einen geahnten, kaum wirklich vorgestellten Sopran. Beweiskräftig ist hierfür der Text. Hätte Mozart noch an Idamante und Ilia gedacht, so hätte er jenen singen lassen müssen: Non temer, amat*a*. Er schreibt aber amat*o*, und zwar regelmäßig,

---

[1] Wenn man ähnlich von Beethoven erzählt, daß er einst aufgefordert ein Quartett zu schreiben sich zweimal an die Arbeit gemacht, aber das eine Mal ein Trio, das andere Mal ein Quintett zu Tage gefördert hätte, und mehrere Biographen auf diese Anekdote die weitgehendsten psychologischen Kombinationen aufgebaut haben, so läßt sich ihre Wahrheit aus mehreren Gründen bezweifeln. Erstens ist sie diplomatisch schlecht beglaubigt, und dann sprechen die zum Beleg angeführten Werke dagegen. Das Trio soll Op. 3, das Quintett Op. 4 sein. Op. 3 kann nie anders entworfen gewesen sein, das zeigt die Stimmführung in jedem Satze; zudem ist es im Kassationsstile gehalten und bekundet sich in Tonart, Anlage und Haltung als eine ebenso direkte und offene Nachbildung des Mozart'schen Divertimento für Streichtrio, wie Beethoven's Quintett Op. 16 für Klavier und Blasinstrumente gegenüber dem gleichartig besetzten von Mozart; hier wie dort ist Beethoven hinter Mozart weit zurückgeblieben, wie immer, wenn er ihn bewußt nachahmte. Hierüber ein andermal Näheres. — Op. 4 kann schon deshalb nie eine andere Gestalt als die jetzige im Geiste seines Autors gehabt haben, weil es sehr schnell gearbeitet und nach dem Oktett für Blasinstrumente Op. 103 arrangirt, auch nachher von Beethoven zum Klaviertrio eingerichtet worden ist (die Echtheit des in die Gesammtausgabe nicht aufgenommenen Op. 64 glaube ich an anderer Stelle erwiesen zu haben); überdies folgte Beethoven, und das giebt den Ausschlag, auch bei der Abfassung von Op. 4 genau dem Beispiel Mozart's; denn dieser hat sein schönstes Oktett, die Serenade in *C*-moll, nächst der großen in *B*-dur wohl das Bedeutendste was er für Blasinstrumente geschrieben, zu einem Streichquintett eingerichtet und mit einem Theile der *B*-dur-Serenade den gleichen Prozeß vollzogen. Fällt also die Analogie Beethoven's fort, so läßt sich eher an Berlioz denken, der, von Paganini um ein Bratschenkonzert mit Orchester gebeten, unwillkürlich eine Orchestersymphonie mit obligater Bratsche producirte.

so oft auch diese Anrede wiederkehrt.[1] Ebenso beweist aber der Text, daß das Recitativ, wie natürlich, noch für Idamante gedacht war; denn er ruft aus: »che a *lei* mi doni?« Da fällt es denn auf, daß er später fortfährt: »Venga la morte, intrepid*a* l'attendo«; und in der That, das Autograph zeigt untrüglich intrepid*o*. Als Mozart den Text zum zweiten Male, nun ganz für Sopran komponirte, änderte er auch wohlweislich *lei* in *lui*, sowie *intrepido* in *intrepida*; außerdem ließ er nicht bloß, was sich von selbst verstand, die Zwischenrufe der Ilia, sondern auch die naive Äußerung Idamante's weg: »*Fosti il mio primo amore, e l'ultimo sarai*«. Der Zug ist bezeichnend für die intime Art seines Arbeitens und die Vornehmheit seines Empfindens.
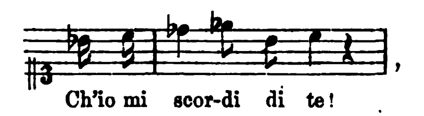
Die Thatsache, daß Mozart denselben Text in einem Jahre zweimal komponirte, konnte der Gelehrsamkeit Otto Jahn's nicht entgehen, der sie im zweiten Bande seines Werkes kurz registrirt; allein zu einer speziellen Vergleichung der beiden Dokumente hat sie ihn so wenig wie Köchel veranlaßt. Eine solche wird sich aber in mehr als einer Beziehung fruchtbringend erweisen; sie wird als Hauptresultat feststellen, daß die Arie mit Klavier nach dem Modell der Arie Idamante's bearbeitet ist, während Jahn nur behauptet hatte, daß sie dieselbe in Ton und Haltung weit überträfe; sie wird ferner durch die Beobachtung, wie das eine Kunstwerk allmählich aus dem anderen entsteht, bezeichnende Streiflichter auf Mozart's Arbeitsweise fallen lassen und uns somit in einem für Mozart, der ja wenig auf dem Papier zu skizziren, vielmehr in der Regel innerlich auszuarbeiten und erst Fertiges niederzuschreiben liebte, sonst nicht leicht erreichbaren Umfange Gelegenheit geben, dem Genie auf seinen geheimnißvollen, vielverschlungenen Pfaden nachzuspüren.

Einen wesentlichen Beleg für unsere Ansicht bietet schon die Instrumentation. Idamante's Arie ist mit obligatem Violinsolo geschrieben; aber das Recitativ entbehrt hier desselben wie dort des Klaviers; es ist beide Male nur vom Streichquartett begleitet, — ein Beweis übrigens, daß dasselbe in der späteren Arie nicht etwa vom Klavier zu unterstützen ist, worauf man wegen der am Anfange von den Bässen frei angegebenen Tonica leicht verfallen könnte. Erst zu Beginn der eigentlichen Arie, des »Rondo« — und daß dieser Name auf das spätere Stück nicht eigentlich paßt, ihm vielmehr nur durch die Er-
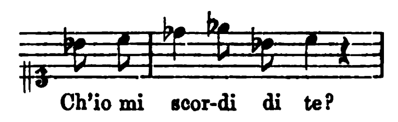
[1] Daß wirklich immer *amato* dasteht, kann ich nach genauer Prüfung des ebenfalls auf der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Autographs versichern.

innerung an das frühere gegeben wurde, wird sich später herausstellen — tritt das Soloinstrument und zugleich auch die Gruppe der Blasinstrumente hinzu: beide Male zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, also das damals für Kammermusiken besonders beliebte Sextett, welches noch Beethoven sowohl zu seinem Op. 71 selbständig, wie zu den Chören »Opferlied« (erste Strophe) und »Bundeslied« als Begleitung verwendete.[1] Für die spätere Arie ist hiermit die bewußte Anlehnung an die frühere ersichtlich; für diese aber belegt der Einsatz der konzertirenden Violine auf's Sicherste die oben schon aus andern Gründen vermuthete Trennung des Mozartschen Instinktes von dem vorliegenden äußeren Gegenstand und das Auftauchen der neuen selbständigen Duett-Idee. Hätte nämlich Mozart noch hier die Anrede des Idamante an Ilia im Sinne gehabt, so hätte er nicht die Violine als imaginäre Person einführen können, welche angeredet wird und in ihrer Sprache Antworten giebt. Das thut sie aber auf's Deutlichste, man beachte nur den Verlauf des Stückes. Die Idee von dem Duett zwischen Singstimme und Instrument, die ja auch durch manche Musterstücke der älteren Arientechnik nahe gelegt, aber freilich in so individueller Gestalt noch nicht ausgeführt war, hat also Mozart nicht erst für das Konzert der Storace erfunden, sondern von einer früheren Gelegenheit her übertragen und, allerdings in sehr sinngemäßer Weise, ausgebildet. Nun aber endlich zu den Details, welche ja alle unsere Ansichten erst bekräftigen müssen.

Schon die Anfangsworte des Recitativs stimmen in der Komposition genau überein. Ohne daß irgend etwas vorgezeichnet ist, setzt das Orchester auf dem Asdurdreiklang ein, geht durch die zweite Versetzung des Dominantseptimenakkordes in diesen über, und während es dann pausirt, singt Idamante:



Fräulein Storace aber:



[1] Weshalb der Katalog der Härtel'schen Mozartausgabe zu der Arie »Non temer« eine stärkere Begleitung angiebt, vermag ich ebenso wenig einzusehen wie das gleiche Vorgehen bei dem a cappella-Terzett Ser. 7,24.

Während hierauf in der früheren Arie diese Harmonienfolge wiederholt und bei der dann folgenden Phrase unter neuer Wiederholung der Stimme durch Erhöhung der Dominante nach F-moll übergegangen wird, tritt in der zweiten dieser Übergang sofort ein; daran schließen sich die oben angegebenen Auslassungen, welche auch eine andere Folge der musikalischen Motive bedingten. Bei den Worten *Venga la morte* setzt beide Male G-moll mit Forte und Allegro assai ein, nach *intrepido l'attendo* aber Es-dur; die nun folgenden Worte *ma ch'io possa struggermi ad altra face, ad altro oggetto donar gli affetti miei!* sind auf fast kongruente Harmonien gesetzt, dort auf:

7		
5♭	6	
♭	5	♭
G	*e*	*f*,

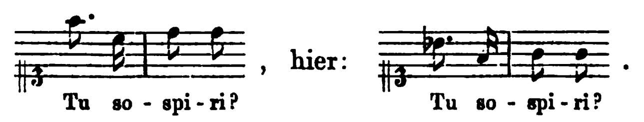
hier auf:

6♭ ♮		
5♭	7♭	
♭	♮	♭
G	*C*	*f*,

worauf zu den Worten *Come tentarlo?* wieder Andante von F-moll nach C-moll übergegangen wird. Bezeichnend ist es dabei, daß diese Frage in beiden Arien zweimal, als Sequenz, komponirt ist, offenbar um in dramatischer Auffassung ihre Dringlichkeit anzudeuten; freilich ist der Ausdruck dem Komponisten das zweite Mal durch das Aufsteigen des Motives sehr viel besser gelungen. Das Recitativ schließt beide Male in G-moll.

Was den früheren Forschern die Ähnlichkeit der beiden Werke verschleierte, war einerseits die Tonart des Rondo, welches dort in B-dur, hier in Es-dur steht, andrerseits die Verschiedenheit des Themas. Verschieden sind die Hauptthemen wohl in melodischer Hinsicht, viel weniger aber in harmonischer und rhythmischer, was man selbst bei flüchtiger Vergleichung leicht erkennt. Zudem werden beide in genau acht Takten vom konzertirenden Soloinstrument exponirt, ehe die Singstimme es unter den Figurationen des letzteren übernimmt. Freilich ist es ein Unterschied, daß in der zweiten Arie das Ritornell auf der Dominante, in der ersten aber auf der Tonica schließt; doch ist beiden gemeinsam der Übergang des Ritornells in den Gesang durch die fallenden Terzenskalen einer bis dahin nicht angewendeten Orchestergruppe. In melodischer Beziehung tritt die Ähnlichkeit der Themen vom fünften Takte an durch das stufen-

weise Aufsteigen, von der Tonica zur Terz, von dieser zur Quinte, und durch das Zurückfallen über die Sexte in den Grundton klar zu Tage. Im Folgenden ist außer harmonischen Bezügen namentlich charakteristisch das amoebaeische Deklamiren einer melodischen Wendung von anderthalb Takten, wobei (bezeichnenderweise zu den Worten *Più non reggo a tante pene*) Singstimme und Instrument mit dem Dreiklange und Dominantakkorde in der Weise alterniren, daß sie sich jedesmal zu Beginn des zweiten Taktes mit dem Einsatz ihrer vollen Phrase gegenseitig, echt duettmäßig unterbrechen, bis bei den Worten *l'alma mia mancando va* beide dieses muntere Spiel verlassen, um vereint und doch getrennt in ausgeführter Kadenz durch ernste Harmonien, theilweise in Moll, zur Grundtonart zurückzukehren. Freilich läßt sich überall erkennen, wie sorgsam Mozart bei der neuen Schöpfung feilte, verbesserte, ausführte, das dramatische Element belebte und in den Vordergrund rückte, das musikalische ciselirte; gerade die zuletzt erwähnte Stelle mit ihrem vorzüglich geeigneten Vorwurf bietet einen sprechenden Beleg dafür; allein gerade je sicherer diese Belege, um so sicherer auch die Thatsache der Umarbeitung. — Und nun folgt der bewundernswürdigste Moment. Die Violine läßt auf der ersten Versetzung des Dominantseptimenakkordes, und das Klavier auf dem Nonenakkorde, kurz nach einander abgerissene zarte Vorschlagsnoten ertönen, die um die Dominante gruppirt, wie Seufzer klingen und dann, beruhigend, aufwärts in die beide Male auf dem zweiten Taktviertel einsetzende Dominante übergehen; darauf ruft die Singstimme: *Tu sospiri?* — Die psychische Wirkung dieser Stelle ist unbeschreiblich; zugleich bestätigt sie aber auch unsere beiden Vermuthungen, erstens das Duettverhältniß von Violine und Sopran in der ersten Arie, und dann die direkte Anlehnung der zweiten an diese; man halte zu der eben vom Orchester gegebenen Schilderung noch die Noten des Gesanges, dort:



Sofort geht es *(O duol funesto!)* durch das Seufzermotiv des Instrumentes nach G-, beziehungsweise C-moll, aber bei *pensa almen* wieder nach Dur. Auf *che istante è questo* ensteht ein drohendes Crescendo, das uns durch F-, beziehungsweise C-moll zu fremden Tonarten führt. Es folgt ein beruhigendes Zwischenspiel des Instrumentes, und zu *Non mi posso, oh Dio, spiegar* wieder friedliches Dur und Piano, das uns bequem zu Tonart und Thema des Anfangs geleitet.

Der erste Abschnitt desselben wird wiederholt, aber zu anderem Abschlusse gebracht, worauf mit den Worten *Stelle barbare spietate, perchè mai tanto rigor?* zum zweiten, schnelleren Satze übergegangen wird. Dieser Übergang bleibe, wie der Tempowechsel selbst, nicht unbeachtet. Beide Male verändert Mozart den Vers *Stelle barbare, spietate* in dramatischer Manier zu den getrennten, und zwar durch entsprechende Orchesterzwischenspiele getrennten, Ausrufen *Stelle barbare* und *stelle spietate;* die Umarbeitung wird deutlich, wenn man beachtet, daß er das Violinsolo mit, das Klaviersolo dagegen in erregten Oktavenpassagen über dem Orchester gehen läßt. Ja auf die Gefahr hin, philologischer Kleinigkeitskrämerei beschuldigt zu werden, gestehe ich, eine gesteigerte Leidenschaft darin zu erblicken, daß er hinter *stelle spietate* das erste Mal, wie sein Textdichter, ein Komma, das zweite Mal ein Ausrufungszeichen setzt. Der Übergang schließt hier wie dort auf der entsprechend vorbereiteten Dominante.

Der zweite Satz, Allegro moderato, bezw. Allegretto, bringt zu der Strophe:

Alme belle che vedete
Le mie pene in tal momento,
Dite voi, se egual tormento
Può soffrir un fido cuor?

zunächst je ein neues Thema in der Grundtonart, das wiederum in acht Takten vom Instrumentalsolo exponirt, dann von der Singstimme aufgenommen wird. So weit hätte nun diese Übereinstimmung nichts Auffallendes; aber die neuen Themen sind in ihren ersten drei Tönen wie in ihrem Einsatze identisch; nachher kommen zwar wieder melodische Abweichungen, rhythmisch aber und harmonisch bleiben sie einander fast vollständig gleich; man beachte bei beiden den abwärts schreitenden Dreiklang des Basses. Den ersten acht Takten des Gesanges gegenüber hält sich das Soloinstrument theils begleitend, theils thematisch antwortend. Sofort nach deren Beendigung aber ergeht sich dasselbe in bewegten Figurationen, die natürlich der jeweiligen Spielart angemesen sind, aber dennoch zuweilen, wie im zweiten Takte, einander auf die Note gleichen. Nach weiteren vier Takten geht es in die Tonart der Dominante, zunächst in deren Dominantseptimenakkord, der drei Takte lang zu Grunde liegt (in der ersten Arie ist es seine zweite Versetzung), dann in ihren Dreiklang. Die zweite Arie bringt hier einen sechs-, die erste einen zweitaktigen Rückgang zur Haupttonart und ihrem Thema, von welchem sie acht, die erste nur vier Takte wiederholt. Hierauf geht es im Forte mit diatonisch absteigendem Basse (nicht nur dieser und seine Takttheile,

sondern auch die Harmonien sowie der Kontrapunkt der Geigen und die Achtelbewegung der Hörner stimmen überein) in die parallele Molltonart, dort G, hier C, und unter lebhaften Figuren des Instrumentes — auf der Violine steigenden Skalen, auf dem Klavier fallenden Arpeggien — singt die Stimme von Neuem *Stelle barbare* etc., wieder mit dem bezeichnenden Unterschiede in der Interpunktion. Dieser Zwischensatz mit dem anschließenden Übergange nimmt in dem früheren Werke zwölf, in dem späteren zehn Takte ein; die Harmonieführung ist sehr ähnlich, bis auf einige Detailzüge übereinstimmend.
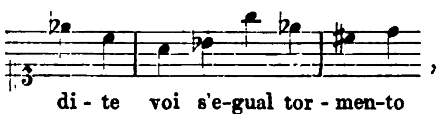
Bis hierher war die Übereinstimmung der beiden Werke in Anlage und Durchführung eine wenn auch nicht wörtliche, so doch stetige; keine umfangreichere Abweichung, keine wirkliche Diskrepanz war zu konstatiren. Jetzt tritt ein Wendepunkt ein; die beiden Werke unterscheiden sich gerade im Nächstfolgenden merklich von einander, jedoch so, daß gerade dieser Unterschied als nur durch die Anlehnung an ein Muster erklärbar, zu einem wesentlichen Beweismittel der Existenz jenes Verhältnisses wird, das wir darzustellen suchten. Denn es kommt uns nicht darauf an, Ähnlichkeiten der zweiten Arie mit der ersten vorzuzeigen, sondern die Thatsache festzustellen, daß sie durch bewußte Benutzung und Bearbeitung aus jener entstanden sei, daß hier ein Verhältniß vorliege, wie bei den freien Selbstbearbeitungen Bach's oder Beethoven's. Und dazu hilft uns der folgende Unterschied ebensowohl wie die bisher beobachteten Ähnlichkeiten.

Es führt nämlich jetzt die Arie Idamante's wiederum, echt rondomäßig, in ihr erstes Thema zurück, von welchem sie acht Takte wiederholt, um dann im Orchester zu einem neuen Abschnitt, einem dritten Thema, und zwar in der Tonart der Subdominante, überzugehen. Die Arie in Es-dur dagegen, die ja überhaupt den Namen »Rondo«[1] nur durch ihre Ableitung aus der ersten empfangen hat, ohne ihn vermöge ihrer Form selbst zu verdienen, unterläßt diese Wiederholung und geht sofort, nicht wie jene diatonisch sondern chromatisch im Basse absteigend, in den neuen Theil über, der aber auch bei ihr in der Subdominante steht; hier wie dort werden in demselben die Anfangsworte *Non temer* etc. gesungen. Und hier, gegen den Schluß hin, entfaltet sich nun der künstlerische Flug des schaffenden Geistes immer freier und groß-
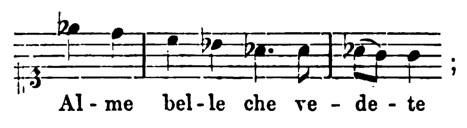
[1] Der Rondoform hat sich Mozart wie Beethoven mit großer Vorliebe bedient; n welcher Weise sie dabei gerade nach formaler Seite hin neuerten, bedarf immer noch der besonderen Untersuchung, die besonders bei Beethoven zu überraschenden Ergebnissen führen wird.

artiger, immer unabhängiger von der Vorlage. Diese neue Komposition des *Non temer* ist in der zweiten Arie nicht nur um vier Takte länger als in der ersten, sondern auch viel bedeutender erfunden und instrumentirt, nicht nur nach Seite der thematischen Gestaltung und Klangschönheit, sondern namentlich wieder nach der dramatischen hin, der individuell ausmalenden, charakterisirenden. So wird hier nach den Worten *per te sempre il cuor sarà* (S. 112, Takt 2) nicht wieder in das Hauptthema zurückgegangen, sondern wieder befreit sich der Komponist von der Fessel des Rondo und setzt, einmal im Zuge, statt der Anfangsworte eine neue Komposition derjenigen Worte hierher, welche im ersten Theile des Gedichtes auf die zuletzt angeführten folgten. Hatte er doch hier in weit höherem Grade Gelegenheit, seine leidenschaftliche Seelenschilderung in Tönen durchzuführen, wenn er die Worte *Più non reggo — a tante pene — l'alma mia mancando va. Tu sospiri? oh duol funesto!* etc., die ihm nicht Operntext sondern innerste Herzensergießung waren, aufs Neue mit gesteigerter Erregung nachdichtete. Wie mächtig der Fortschritt gegen die erste Komposition, wie gewaltig der Ausdruck, wie feinsinnig die Verarbeitung auch der einzelnen dort angegebenen Motive ist, mag man sich durch Nachlesen selbst zu Gemüthe führen; die genaueste Beschreibung könnte doch nur andeuten. Nur auf eine besonders reizvolle Einzelheit, die noch nicht beobachtet zu sein scheint, möchte ich mir gestatten aufmerksam zu machen, nämlich daß in der so zuversichtlich und innig klingenden Antwort des Klaviers auf die Worte *Non temer*, S. 111 im drittletzten Takt und ebenso im zweiten und dritten Takte der folgenden Seite eine offenbare Weiterbildung desjenigen Motivs erscheint, welches im Andante ebenfalls dem Klavier anvertraut war und zwar dort als Antwort auf den Ruf *Pensa almen* (S. 104, im vorletzten Takt). — Dieser ganze Abschnitt also fehlt in der ersten Arie. Man wende nicht ein, daß er dort durch die Wiederkehr des Hauptrondothemas ersetzt sei; dieses tritt nicht an seine Stelle, sondern folgt derselben: auch in der Arie mit Klavier erscheint nämlich hier das erste Thema auf *Alme belle* etc.; doch setzt es Mozart, wie eben die Folge der Verse zeigt, nicht aus formalen Gründen her. So ergab gerade diese Vergleichung aufs Neue nicht nur die direkte Anlehnung Mozarts an sein früheres Werk, sondern auch die für das spätere erfolgte, aber nicht in bewußter Arbeit, sondern in unwillkürlichem, leidenschaftlichem Drange erfolgte Neukomposition des zuletzt besprochenen Abschnittes. Die Art, wie derselbe mit dem wiederkehrenden Hauptthema verbunden wird, ist charakteristisch für die Stimmung und Thätigkeit des Komponisten, nämlich durch den schmerzlichen Aus-

ruf *Ah!*, der, nur von der zweiten Klarinette unterstützt, mitten in der sorgsam geführten Sequenz mit seinem as auf das g des Klaviers stößt. Und so geht es nun fort. Durch die Wiederkehr des ersten Themas fühlt sich Mozart nicht etwa gebunden; dazu hat ihn die Leidenschaft schon zu weit fortgerissen. Nur die ersten acht Takte entsprechen sich vollständig; dann aber wiederholt die erste Arie auch die folgende Periode von zwölf Takten, hier auf die Strophe *Alme belle — un fido cuor*, und erst da, wo im Anfange mit *Stelle barbare* nach G-moll gegangen wurde, verläßt sie ihn, um die Coda hinzuzufügen. In dem neuen Werke aber komponirte Mozart auch die Wiederholung jener Worte ganz neu, wie er die Form neu schuf; und so kann man, wenn man will, in ihm die Coda bereits hier beginnen lassen. Die Worte derselben sind beiden Arien gemeinsam, und nicht die Worte allein. Die Ähnlichkeit erstreckt sich zwar nicht mehr auf einzelne melodische und rhythmische Motive — das war nach dem Vorangegangenen geradezu unmöglich — aber auf Haltung und Charakter des Ganzen, auf die innere Stimmung und äußere Gestaltung. Das Wichtigste ist hierbei, daß Mozart sich von der im Texte ausgesprochenen Situation hier völlig trennt und nicht mehr auf entsprechende Ausführung der ihm vorgelegten Ideen ausgeht. Gleichmäßig in beiden Arien, äußerlich wohl noch mehr in der zweiten, geistig aber ebenso stark in der ersten, schwingt sich seine Begeisterung allmählich zu einem Jubel, einem Entzücken auf, das durchaus den Charakter der Bejahung und Erfüllung trägt und nichts zu thun hat mit dem schmerzlich resignirten Brüten der Frage *se egual tormento può soffrir un fido cuor*. Zu Beginn der Coda ist noch die Empfindung des Zweifels und der Frage wohl herauszuhören, das erste Mal aus dem Motive



das zweite Mal:



beide liegen über der Tonica, beide werden von den ersten Geigen unterstützt. Aber bald löst sich die Empfindung; Takt für Takt kann man das Anschwellen der freudigen Erregung, den Aufschwung der Künstlerseele verfolgen, die sich in ihrem besseren Triebe über die monotone Schwermuth des Textes erhebt, Alles was nicht Musik

ist weit hinter sich läßt und endlich in einem triumphirenden Abschlusse erst ihre volle Befriedigung findet. Es ist eine Emanzipation, ähnlich derjenigen, welche anstatt der geplanten Scena Idamante's eine Sopranarie entstehen ließ; so schuf Mozart in dieser Coda ein Musikstück bei dem der Text, nachdem er seine Schuldigkeit als anregende, Richtung gebende, aber dadurch auch hemmende Folie gethan hat, nun im Stich gelassen und nur noch als für die Singstimme unentbehrliches Objekt behandelt wird. Dem entsprechen auch die Mittel des Ausdrucks, namentlich die sonst in der ganzen Arie fehlenden aufsteigenden Koloraturen, die in Folge dessen, wie auch wegen ihrer melodischen Gestaltung, durchaus als integrirender Bestandtheil, als empfundene Musik, und nicht als virtuose Beigabe, etwa im Sinne einer applausreizenden Schlußkadenz, zu fassen sind. Daß diese Koloraturen ihren Höhepunkt auf *soffrir* erreichen, ist für die eben gekennzeichnete Behandlung des Textes durch Mozart recht charakteristisch. Übrigens haben sie in der ersten Arie eine Gestalt, in der sie für den Tenor schwierig und undankbar, auch von Mozart niemals angewendet sind, während sie für den Sopran günstig liegen und in solcher Verwendung zu den bekanntesten Mitteln Mozartischer »Manier« gehören.

Die folgende Tabelle hat den Zweck, die Zergliederung beider Arien nach der Folge ihrer einzelnen Theile einfach und übersichtlich dem Leser vor Augen zu führen, ohne auf irgend welche Details oder auf das rein Musikalische in ihnen und dessen Wechselbeziehungen einzugehen. Sie soll nur die Disposition beider in aller Kürze klar legen und so das gegenseitige Verhältniß veranschaulichen helfen; so diene sie dem bisher Gesagten theils zur Erklärung, theils zur Ergänzung. — I bezeichnet die Arie Idamante's, II die der Storace; das Übereinstimmende ist durch Kursivdruck bezeichnet.

I.	II.
Recitativ, für Tenor *mit Streichquartett. Langsames Zeitmaß. Text: Ch'io mi scordi di te? — Ah! di dolor morrei*, mit Unterbrechungen durch Ilia.	*Recitativ*, für Sopran *mit Streichquartett. Langsames Zeitmaß. Text: Ch'io mi scordi di te? — Ah! di dolor morrei*, nur sinngemäß verkürzt.
Rondo, B-dur, *für Sopran mit Streichquartett, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und* Violin-*Solo*.	*Rondo*, Es-dur, *für Sopran mit Streichquartett. 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und* Klavier-*Solo*.

1) Andante.	*1) Andante.*
Achttaktiges Ritornell des Soloinstrumentes mit dem Hauptthema.	*id.*
Hauptthema im Sopran mit Figurationen und charakteristischen Antworten des Soloinstr. *Text:* *Non temer, amato bene,* *Per te sempre il cuor sarà;* *Più non reggo a tante pene,* *L'alma mia mancando va.* *Tu sospiri? o duol funesto!* *Pensa almen che istante è questo,* *Non mi posso, oh Dio, spiegar.* *Stelle barbare, spietate,* *Perchè mai tanto rigor?*	*id.*
2) Allegro moderato.	*2)* Allegretto.
Erstes Thema, acht Takte, im Soloinstr., dann in der Singstimme, erst einfach begleitet, dann mit bewegten Figuren des ersteren. *Text:* *Alme belle che vedete* *Le mie pene in tal momento* *Dite voi, se egual tormento* *Può soffrir un fido cuor?*	*Erstes Thema, acht Takte, im* id.
Übergang nach der parallelen Molltonart, Zwischensatz in dieser. *Text: Stelle barbare — perchè mai tanto rigor? perchè? perchè?*	*id.*
Rückgang nach B-dur; erstes Thema (acht Takte).	Übergang nach As-dur.
Zweiter Mittelsatz in der Tonart der Subdominante; Text:	*id.*
Non temer — il cuor sarà.	*Non temer* — perchè? perchè?
Erstes Thema, Grundtonart, acht Takte auf Alme belle etc.; Fortsetzung der Wiederholung.	*Erstes Thema, Grundtonart, acht Takte auf Alme belle etc.;*
Kurze, *triumphirende Coda mit aufsteigenden Koloraturen und Sekundentriller.*	Ausführliche, *triumphirende Coda mit aufsteigenden Koloraturen und Sekundentriller.*

Die Beispiele einer Umarbeitung eigener Werke durch Mozart sind im Verhältniß zu der Zahl seiner Kompositionen zwar gering, aber an sich doch immerhin beträchtlich; gerade unter den Konzertarien befindet sich eine, *Un bacio di mano* (Ser. VI Nr. 40), komponirt im Mai 1788, deren Hauptthema in einer Ausdehnung von sechszehn Takten als Schlußsatz des ersten Theils der bekannten C-dur-Symphonie wieder erscheint. Die Kürze der Zeit, welche zwischen beiden Stücken liegt, sowie die gänzliche Freiheit der Umarbeitung, die das neue Werk als ein ganz selbständiges erscheinen läßt, geben diesem Schritte eine gewisse Analogie zu dem oben besprochenen. Aber der einzige mir bekannte Fall war es, daß Mozart ein Violinsolo zu einem Klaviersolo umschuf; eine Arbeit die wir bei J. S. Bach in zahlreichen Exemplaren sehen, wie ja noch 1807 sogar Beethoven, vielleicht nach Bach's Muster, sein Violinkonzert zu einem Klavierkonzert arrangirte. Die Art aber, wie Mozart die Umarbeitung vollzog, entfernt sich von der Bach's und Beethoven's gleichmäßig; sie ist für ihren Verfasser im höchsten Maße bezeichnend und nimmt jedenfalls in der Geschichte der Transskription, die noch zu schreiben ist, und die, in Bach einen ihrer Höhepunkte erblickend, dann bei Mozart wie bei Beethoven mit Interesse zu verweilen hätte, einen ganz eigenartigen und hervorragenden Platz ein. Mozart's Selbstbearbeitungen sind, wie gesagt, nicht sehr zahlreich, aber alle lehrreich, wie die Bach's, und im Gegensatze zu denen des letzteren alle von einander verschieden in Stoff, Haltung und Erfolg.

Kritiken und Referate.

Juan F. Riaño, Critical and bibliographical notes on early Spanish music. With numerous illustrations. London, Bernard Quaritch. 1887. 154 S. in 8⁰.

Die Musikgeschichte ist mit keinem europäischen Kulturlande so wenig vertraut, als mit Spanien. Es erscheint das um so verwunderlicher, als die moderne Tonkunst diesem Lande mancherlei zu verdanken hat. Besonders treten seit Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Musiker spanischer Herkunft in auffallend großer Zahl auf, welche nicht bloß dem Musikleben ihrer Zeit, sondern der ganzen modernen Musik die bedeutsamsten Anregungen gegeben haben. Freilich muß es zweifelhaft erscheinen, ob wirklich das Vaterland dieser Männer einen wesentlichen Antheil an ihren Verdiensten um die Musik beanspruchen dürfte, denn sie alle wirkten fast ausschließlich in Italien. Mag man auch die Ansicht haben, daß ein solches Zusammentreffen musikalischer Genies und Talente ein und derselben Nation einen einheitlichen Grund haben müsse, der am natürlichsten in der gemeinsamen Nationalität und in den Eindrücken, welche sich jenen Männern schon in der Kindheit einpflanzten, zu erblicken ist, so bleibt diese Ansicht doch eine Vermuthung so lange, bis die musikgeschichtliche Entwickelung Spaniens als eine bedeutende klargelegt ist.

Den ersten beachtenswerthen Anlauf zu einer Musikgeschichte Spaniens machte Don Marcelino Menendez y Pelayo (*Historia de las Ideas Estéticas en España, Madrid, 1883*). Der zweite Versuch ist das hier vorliegende Werk Riaño's; eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes ist also nicht zu verlangen. Auf eine solche hat es der Herr Verfasser aber auch nicht im entferntesten abgesehen, da er, wie er mit gewinnender Bescheidenheit ausdrücklich erklärt, nicht Fachmann ist. Der Zweck seines Buches ist nicht, Urtheile abzugeben, sondern solche anzuregen, indem er die Aufmerksamkeit der Wissenschaft auf die Schätze der spanischen Bibliotheken lenkt. Wir haben es also mit einem bibliographischen Werke zu thun, einer Art illustrirten Kataloges über mittelalterliche Handschriften und seltene Drucke früher Zeit.

Schon bei erster Durchsicht des Buches ist man überzeugt, daß die bisherige Meinung über die Armuth spanischer Bibliotheken an musikalischen Handschriften eine irrige ist. Herr Riaño führt uns Beschreibungen und meist auch Schriftproben von über 70 mittelalterlichen Handschriften vor, welche sich zum größten Theil in den folgenden Bibliotheken befinden: Cathedrale zu Toledo (34), Bibl. nazionale zu Madrid (15), Bibl. del Escorial (7), Bibl. de la Real Academia de la Historia (5); die übrigen Handschriften sind vereinzelt in verschiedenen Büchereien. Auf die einzelnen Jahrhunderte vertheilen sich die Handschriften so: Jahrhundert X/XI. 12,

XI/XII. 12, XIII. 10, XIV. 23, XV. 12, XVI. 4. Diese stattliche Anzahl von *Codices* ist also sehr wohl im Stande, uns einen einigermaßen sicheren Einblick in die praktische Musik Spaniens vom 10—16. Jahrhundert zu geben, und selbst ohne sie in eigener Person einzusehen, können wir einen flüchtigen Blick wenigstens über die äußerlichen Bedingungen der spanischen Musikschrift jener Jahrhunderte durch die *Facsimilia* gewinnen, die der Herr Verfasser seinem Werke in reichlicher Anzahl eingefügt hat. Hierzu dürften einige allgemeinere Bemerkungen nicht ganz unnützlich sein.

Literarische Erscheinungen auf dem Gebiete früherer mittelalterlicher praktischer Musik gehören so sehr zu den Seltenheiten, daß selbst minderwerthige Forschungen und Veröffentlichungen über diesen Zweig der Musikwissenschaft Beachtung erfordern, sobald sie nur einige Aussicht auf Selbständigkeit geben. Während andere philologische Fächer eine eifrige Thätigkeit im Sammeln von Quellen für die Kenntniß des frühen Mittelalters — dessen wissenschaftliche Bedeutung ja überhaupt erst in unserem Jahrhundert ernstlich ins Auge gefaßt wurde — enthalten, steht allein die Musikwissenschaft dem Mittelalter etwas verzagt gegenüber. Das Interesse ihrer Untersuchungen richtet sich nahezu ausschließlich auf Veröffentlichung oder Beurtheilung der theoretischen Werke mittelalterlicher Musik. Aber die Hoffnung, auf diesem Wege zu einer wahren Erkenntniß von der Beschaffenheit jener Tonkunst zu gelangen, scheint mir als trügerisch bezeichnet werden zu müssen. Man möge nie vergessen, daß die Kunst in erster Linie eine πρᾶξις, eine Thatkraft ist, und als solche muß die Forschung sie zuerst zu verstehen und beleuchten suchen. Die γνῶσις, die zeitgenössische Theorie kommt also erst in zweite Reihe, schon deshalb, weil dieselbe fast stets entweder rück- oder vorwärts schaut und für die ihr gleichzeitige Kunstausübung selten eine treue Abbildnerin ist. Ihr Zweck ist hauptsächlich, frühere Anschauungen für die Zukunft nutzbar zu machen. Die Gegenwart aber gehört der Praxis. Daher läßt sich aus den idealisirenden Werken der mittelalterlichen Musiktheoretiker eben nur eine vorzugsweise ideelle Musikgeschichte gewinnen; die reelle Musikgeschichte muß sich vielmehr zumeist an die oft derbe und stückweise, sprunghafte Wirklichkeit der praktischen Tonwerke halten. Daß die bisherige Forschung überhaupt die Musikgeschichte des Mittelalters theoretisirt hat, wird am ersten demjenigen fühlbar werden, welcher einmal die so naheliegende Frage beantwortet zu sehen wünscht: »Wie sah die Musik damals aus und wie klang sie«? Die Antwort besteht meist in einigen lithographirten Neumenfragmenten oder wohl gar Holzschnitten, die vielleicht mehr den Zweck haben, den Fragesteller durch ihre Kuriosität zu verblüffen und den Beantworter in das Licht einer geheimnißvollen Forscherthätigkeit zu setzen, als der Wissenschaft zu nützen. Deutlich spiegeln sie die Verlegenheit der musikalischen Schriftsteller wieder, bei denen die geistlose Schriftprobe für eine Probe ihrer Wissenschaft eintreten muß. Gewinn ist aus solchen Neumenpröbchen, die sich, oft nur vom Umfange einiger Wörter, allerwärts von Praetorius an bis auf die neueste illustrirte Geschichte der Musik herab vorfinden, nur selten zu ziehen. Ich habe es mir angelegen sein lassen, die bisher veröffentlichten Neumenbruchstücke zu sammeln; dabei sah ich sehr bald ein, daß es unmöglich ist, dieselben zur Grundlage wissenschaftlicher Erforschung der Neumen zu machen. Zum Theil leiden sie an Ungenauigkeit der Wiedergabe, Mißverständnisse von Zeichen über dem Sprachtexte die gar keine Neumen sind u. dgl. begegnen öfters, und je lebhafter die Probe das Interesse erweckt, desto lebhafter entsteht der Wunsch, das Original kennen zu lernen. So erscheint in den meisten Fällen die Veröffentlichung von kleinen Neumenbruchstücken als »Proben mittelalterlicher Musik und ihrer Tonschrift« nur

wie eine Zeit- und Geldverschwendung, mit welcher man die Neugierde, nicht aber die Wissenschaft befriedigt. Zum mindesten darf man wohl verlangen, daß da, wo es an der Fähigkeit geistiger Erfassung des Originales fehlt, um so treuer die Wiedergabe sei, und Riaño hat ganz Recht, wenn er die Forderung aufstellt, man solle sich beim Facsimiliren von Neumen nur der Photographie u. ä., nicht aber der lithographischen Nachzeichnung bedienen: *This study can never be successful unless made on the manuscripts themselves or on good photographic facsimiles of the same, for I fear the letters may lose part of their character by being reproduced by engravings.* Das Lambillottesche Antiphonar von St. Gallen kann hierzu einen Beleg geben; denn offenbar hat der Lithograph, der doch von Neumen gewiß nichts verstand und ohne Aufsicht auf Lambillotte's Rechnung arbeitete, eine wenig zutrauenerweckende Edition jenes Antiphonars geliefert.

So mag wohl manches Neumenfacsimile gegen den obersten Grundsatz des philologischen Edirens verstoßen: nämlich den Forschern die Originalhandschrift möglichst entbehrlich zu machen. Indessen läßt sich bei einem ausgedehnten Neumendenkmale, wie es z. B. Lambillotte's Antiphonar eben ist, mancherlei, was der Kopirende versah, vermöge einer selbständig eingehenden Kritik wieder gut machen oder wenigstens als unwesentlich ausscheiden. Diese Möglichkeit ist aber bei Schriftbruchstücken oder gar bei den zweizeilenlangen Pröbchen natürlich ausgeschlossen; — und doch bilden gerade diese die große Mehrzahl von dem, was bisher an Neumenmaterial für umfassende musik-paläographische oder -geschichtliche Studien vorliegt. Das trifft sogar schon bei den Originalhandschriften selbst zu. Ausgedehnte Denkmäler der Neumation sind im Großen und Ganzen nicht allzu häufig. Für das frühere Mittelalter finden sich derartige Hauptquellen wohl ausschließlich nur in den größten Bibliotheken Italiens, besonders Roms, vor; für das 10. bis 12. Jahrhundert trägt, nach Ausweis des vorliegenden Werkes von Riaño auch Spanien bei; seit dem 12. Jahrh. kommen die französischen Bibliotheken in Betracht; Deutschland wird nur vereinzelte Hauptquellen aufweisen können. Häufig aber stößt man auf neumirte Fragmente, und ihre Benutzung ist schon dann schwer genug, wenn man sie im Original vor sich hat. Denn nicht nur jedes Land, sondern fast jeder einzelne Musikkulturbezirk, manchmal sogar der einzelne Schreiber hat seine eigenen Neumenformen, ein Umstand, der ja in der Sprachschrift sein Analogon findet. Diese Bruchstücke sind ohne vorangängige Untersuchung der Hauptquellen mit Sicherheit nicht zu klassifiziren. Erst wenn man sein Urtheil gebildet hat an den großen Denkmälern, die der Natur ihrer Bestimmung nach meist sehr sorgfältig geschrieben sind, erst dann kann man sich an die Beurtheilung der flüchtigeren und weniger kontrolirbaren, gewissermaßen vagabondirenden Bruchstücke wagen. Nur auf diese Weise wird es möglich, die schier endlose Anzahl verschiedenartigster Neumenformen durch Vergleichung und Sonderung auf eine weniger umfangreiche Gruppe von Tonwerthzeichen zurückzuführen, die zwar unter verschiedenen Gestalten aber immer wieder unter der gleichen Bedeutung und in gleichem Gebrauche vorkommen. So gelangt man zu einem Einheitsalphabet der Neumen, das man dann mit leichter Mühe zu einer druckfähigen Neumation verwenden kann. Die Druckneumen würden genau in demselben Verhältniß zu den Schreibneumen stehen, wie unsere Druckschrift der Sprache zu der vielleicht noch mehr verzweigten Vielgestaltigkeit der Schreibschrift der verschiedenen Zeiten und Völker. Erst dann, wenn die soeben beschriebene »mittlere Neumation« gefunden ist, wird auch die Musikforschung im Stande sein, die praktischen Werke der mittelalterlichen Tonkunst in den Bereich ihrer allgemeinen Betrachtungen zu ziehen. Bis dahin ist sie auf den Sammelfleiß und das daraus entspringende Urtheil Einzelner auf Treu und Glauben angewiesen, — sicherlich ein wenig wissen-

schaftlicher Zustand. Denn die Hoheit der Wissenschaft beruht in der Kontrolfähigkeit ihrer Ideen.

Aus den dargelegten Betrachtungen ergiebt sich der Werth des der allgemeinen Beurtheilung zur Verfügung gestellten und uns vorliegenden Werkes von selbst. Der Herr Verfasser giebt etwa 30 Kopien von Neumenschriftbruchstücken, sämmtlich von nur geringem Umfange. Das erste Beispiel (Fig. 1) und, weil der ältesten der angezeigten Handschriften angehörig, auch eines der wichtigsten, besteht aus zwei Figuralbuchstaben, die dem Musikforscher ziemlich gleichgiltig sein können, und einigen zusammenhanglosen Sprachsilben mit 4—5 Neumenzeichen. Wie eine solche Probe einen Begriff von dem musikalischen Werthe der betreffenden Handschrift, auf den es doch hier abgesehen ist, erwecken kann, das ist nicht einzusehen. Ähnlich steht es um andere Beispiele, aber glücklicherweise bilden sie nur Ausnahmen. Durchschnittlich halten sich die Proben im Umfange von 3—4 Schriftzeilen, kommen also doch wenigstens den kleinsten Originalbruchstücken an Inhalt ungefähr gleich, sodaß sich die Zugehörigkeit der einzelnen Handschrift zu dieser oder jener Neumenart meistentheils feststellen läßt. Aber auch das würde noch nicht genügen, um die Veröffentlichung des Werkes, d. h. die Mühe und Kosten sowohl der Hersteller als der Käufer, zu rechtfertigen, wenn nicht ein überaus einfaches, aber bisher noch nie recht angewendetes Verfahren den Herrn Verfasser allen Tadels überhöbe.

Ich nenne das Verfahren ein einfaches und hier zweckmäßiges, nicht ein durchweg empfehlenswerthes. Die Anordnung der Beispiele geschieht durch chronologische Aneinanderreihung der vorgefundenen Handschriften. Da nun dieselben in ihrer Gesammtheit auf einem einzigen Boden entstanden sind, so erhält man im Verfolg der Schriftzüge einen leidlich sicheren Überblick der Neumenschriftentwickelung in Spanien. Würde man in gleicher Weise mit dem deutschen, französischen u. a. Handschriftenmateriale verfahren, so ließe sich zweifellos etwas Besseres damit erreichen, als man mit allem Eklektizismus bisher erlangt hat; aber unumgänglich wäre dabei die Forderung zu berücksichtigen, daß solche Nationalstudien sich mindestens einer gleichen Vollständigkeit befleißigten, als sie in dem Werke des Spaniers zu Tage tritt. Denn ohne ein ernstes Streben zur möglichsten Zusammenfassung des vorhandenen Handschriftenmaterials in den einzelnen Ländern soll man derartige Dinge am besten gar nicht erst beginnen; und diesen Ernst — eine Quelle mühe- und entsagungsvoller Arbeit — hat bisher noch niemand gezeigt. Kein Wunder also, daß auch Herr Riaño auf halbem Wege stehen geblieben ist. Es ist zu glauben, daß Spaniens wichtigste Bibliotheken von ihm im wesentlichen benutzt worden sind, so daß die hier mit ihren Namen angezeigten Werke uns des ungefähren Inhalts derselben versichern, soweit es die Musik betrifft. Der Hauptzweck, welchem das Werk nach der Absicht seines Verfassers dienen sollte, ist somit zwar erfüllt. Aber dem Musikforscher — und an ihn wendet sich doch das Buch in erster Linie — werden mit dem Werke Wünsche an die Hand gegeben, welche Herr Riaño, trotz seiner gegentheiligen Versicherungen, wohl hätte befriedigen können. Ich meine nicht etwa den Versuch einer Entzifferung der Neumenwerke, denn dieses Verlangen geht über ein bibliographisches Werk hinaus; auch nicht die genetischen Erklärungen der westgothischen Chiffern, um die sich Herr Riaño so eifrig bemüht und auf welche ich sogleich zurückkommen werde. Weit leichter, aber auch mehr wünschenswerth, wäre eine Übersicht über die rein paläographische Entwickelung der Neumenschriften gewesen, wie sie sich in den vorgeführten Handschriften zeigt. Ohne Einblick in die vollständigen Vorlagen ist eine klare Gruppirung und Beurtheilung der Handschriften, selbst von der so äußerlichen Seite der Paläographie aus, wie gesagt nicht recht möglich; und doch hängt

von der Überzeugung bezüglich des Werthes, und nicht bezüglich der Anzahl der Handschriften das günstige Urtheil der Wissenschaft über die spanischen Handschriftenschätze, das Herr Riaño herbeiwünscht, durchaus ab. Es ist, wie genügend betont, äußerst schwer, aus kleinen Neumenproben ein allgemeines Urtheil herauszuziehen, und ich wage deshalb das Versäumte nur insoweit nachzuholen, als es die Pflicht einer produktiven Kritik erheischt.

Nach den von Riaño gegebenen Proben zu urtheilen übersteigt das Alter spanischer Handschriften das zehnte Jahrhundert nicht. Die älteste Neumenform ist eine linienlose, welche, ähnlich der in den karolingischen Landen gebrauchten, auf irgend eine räumliche Anordnung der Tonzeichen gemäß ihrer Tonhöhe keinerlei Rücksicht nimmt. Der älteste Schriftcharakter liebt eine liegende Richtung und breite, etwas unklare Formgebung der Zeichen; etwas später, wahrscheinlich erst im 11. Jahrhundert, tritt eine steile, sehr saubere und zierliche Neumenform gleicher Gattung auf. War z. B. der Punkt in der ersteren Schriftart plump und rund, so zeigt er sich in der letzteren scharf, viereckig und klein. Beide Neumenarten faßt Herr Riaño unter dem Namen der westgothischen Neume zusammen. Ihren Ursprung leitet er aus dem westgothischen Sprachalphabet her, indem er bei dieser Behauptung auf einigen Vorgängern gleicher Meinung fußt, aber auch betont, daß er das diesbezüglich entscheidende Wort in keiner Weise für gesprochen erachte, obwohl er selbst persönlich von der Richtigkeit seiner Ansicht überzeugt sei. In letzterem Punkte pflichte ich dem Herrn Verfasser durchaus bei. Es ist ja nicht unwahrscheinlich, daß die westgothische Neume mit dem gleichzeitigen Alphabet in Spanien in irgend einer verwandten Beziehung steht, wie auch die in den fränkischen Ländern vorherrschende Neumation sich zur selben Zeit mit Buchstabenelementen verband, die als Romanusbuchstaben trotz der Erklärungen des Notker Balbulus mir noch eine geheimnißvolle Rolle zu spielen scheinen. Aber von der, wenn auch noch so sicher festgestellten, theilweisen Ähnlichkeit von Schriftzeichen einen Allgemeinschluß auf die Entstehung derselben ziehen zu wollen, halte ich für überaus bedenklich. Mit diesem Prinzipe würde der phantastischen Willkür die Thür geöffnet. Wer z. B. einen Blick auf die große Anzahl der verschiedenartigsten Sprachalphabete thut, wird immer einige Zeichen herausfinden, die irgendwelchen Formen meinetwegen aus dem lateinischen Alphabete von weitem ähneln. Daraufhin gleich die Verwandtschaft der so verglichenen Alphabete erklären zu wollen, ist zum mindesten unwissenschaftlich. Fétis mit seiner Behauptung von der Verwandtschaft einer mittelalterlich-griechischen Tonschrift mit dem demotischen Alphabet der Ägypter wird uns unter anderen warnend entgegen treten. Bloße Zeichenähnlichkeit beweist nichts, sie kann von jedem, selbst dem Ungebildeten mit ebensoviel Grund als von dem Wissenschafter, wie behauptet so geleugnet werden. Unbedenklich darf diese Art physischer Beweisführung nur bei zwei gleichartigen Schriften heißen, sobald die Ähnlichkeit der Zeichen sich mit wenigstens annähernd gleicher Bedeutung derselben verbindet. Das kann natürlich zwischen einer Sprach- und einer Tonschrift nicht statthaben. Hier müssen also unter allen Umständen noch andere Übereinstimmungen aufgewiesen werden, um eine Verwandtschaft wahrscheinlich zu machen, wie das Übereinkommen in der Nacheinanderfolge der Zeichen u. ä. Nur durch Nachweis einer gesetzmäßigen Entwickelung des einen aus dem anderen wird der physische Augenschein aller Zufälligkeit entkleidet.

So interessant also die Nebeneinanderstellung der westgothischen Sprach- und Tonschrift auch sein mag, so versichert sie uns doch nicht einmal der Annahme, daß jene Neumenart spezifisch spanisch sei. Denn abgesehen von einigen allerdings eigenartigen und westgothischen Schriftcharakteren sehr ähnlichen Zeichen, ist doch die Hauptmasse der Neumen dieselbe, als sie in der fränkischen,

ja im Grunde genommen in allen Neumationen erscheint. Logischerweise müßte man also behaupten, daß die Neumen überhaupt in Spanien ihren Ursprung gefunden haben. Dem widerspricht aufs schlagendste, daß ja die westgothische Buchstabenschrift nicht einmal daselbst vor dem 10. Jahrh. auftritt, während die Neumationen in anderen Ländern bis in das 7. Jahrh. hinein zu verfolgen sind. Somit müßte man annehmen, daß umgekehrt die Neumen dem westgothischen Alphabete ihr Leben gegeben haben. Ohne mich auf Weiterführung der gegebenen Annahme oder gar auf Gegenbehauptungen einzulassen, glaube ich doch durch die beigebrachten Erörterungen genügend den Standpunkt der Frage geklärt zu haben.

Diese sogenannte westgothische Neumation kam nun im 12. Jahrh. außer Gebrauch. Nach der Eroberung Spaniens durch Alfonso VI. im Jahre 1085 gelangte daselbst ein französischer Einfluß zu entschiedener Geltung. Hatte bis dahin der sogenannte muzarabische Gesang, welcher bis heute in der Kathedrale zu Toledo traditionell weiter geübt wird, die kirchliche Liturgie beherrscht, so trat jetzt allmählich, besonders durch das entschiedene Vorgehen von Cluniacenser Mönchen, der gallikanische Gesang — nicht, wie Herr Riaño vermuthet, der reine gregorianische — mit seiner provenzalischen Neumation an die Stelle des ersteren. Im 13. Jahrh. ist, nach Ausweis der Proben bei Riaño, die ältere Notation verschwunden und dafür die provenzalische Neumation oder sagen wir besser Punktation völlig durchgedrungen. Sie entwickelt sich, schon von vornherein auf räumliche Anordnung der wenigen gleichförmigen Zeichen angewiesen, allmählich zu einer Liniennotation, zuerst mit den Schlüssel-, dann mit größerer Anzahl von Linien, und dabei verliert sie immer mehr von ihrem Neumencharakter. Ihre Zeichen werden mit zunehmender Bedeutung der Linien noch bedeutungsloser, als sie ohnehin schon waren, bis sie schließlich im 14. Jahrh. der ausgebildeten Choralnotation den Platz räumen muß. Im 15. Jahrh. ist dann der letzte Rest der Neumenschrift verschwunden. Ein Auftreten von Neumengattungen rein fränkischen oder italienischen Charakters in Spanien ist in allen Jahrhunderten wenig ersichtlich.

Hiermit sind wir bei jener Zeit angelangt, wo spanische Musiker anfangen, sich ganz Europa bemerklich zu machen, nämlich beim Ausgange des 15. Jahrhunderts. Auffällig ist dabei zuerst ein entschiedener Einfluß spanischer Musiker auf die Gestaltung der Musiktheorie in Europa, vorerst in Italien. Schon im frühen Mittelalter, nämlich im 7. Jahrh., ist Spanien in der Musiktheorie durch den Eklektiker Isidor von Sevilla vertreten; auch S. Eugenius, demselben Jahrhundert angehörig, scheint auf die Musik stark eingewirkt zu haben. Nach dem 10. Jahrhundert mögen die Theorien Alfarabi's in Spanien angefangen haben ihren Einfluß zu äußern. Im 13. Jahrh. ist auf demselben Gebiete Raimundo Lull von Mallorca zu nennen, welcher die Errungenschaften Guido's von Arezzo mit Glück weitergestaltet haben soll. Diesen mehr vereinzelten Erscheinungen reihen sich nun im Ende des 15. und im 16. Jahrhundert Namen an, welche zu den wichtigsten der Musiktheorie überhaupt gehören. Nur im Vorübergehen will ich Marcos Duran, Fray Vicente de Burgos, Guillermo Podio erwähnen. Stärker als diese machte sich der Andalusier Bartolomé Ramos de Pareja durch die Gründung einer musikalischen Professur in Bologna nennenswerth; seit jener Zeit ist diese Stadt für die Musiktheorie bis auf heute von höchster Wichtigkeit geblieben. Namentlich aber wirkte Ramos epochemachend durch sein theoretisches Werk »*De musica practica*«, Bologna 1482, wovon das einzige bekannte Exemplar sich in der berühmten Bologneser Lyceumsbibliothek befindet. Trotz der Angriffe Gafurs und des Nicolaus Burtius drang seine Forderung einer Temperatur der Töne siegreich durch, und sie beherrscht ja noch heute das Tonsystem. Ich verfehle nicht, auf einen geringfügig scheinenden Umstand besonders hinzuweisen, daß nämlich Bur-

tius sein den Gedanken des Ramos befehdendes Werk sich veranlaßt fühlte folgendermaßen zu betiteln: *Musices opusculum cum defensione Guidonis Aretini adversus quendam Hispanum veritatis praevaricatorem.* Hierin läßt sich ein gewisser Ideenzusammenhang zwischen Ramos und seinem Landsmann Lull erkennen. Als sich nun gegen Gafur und Burtius der Schüler des Spaniers, Joh. Spartarius[1] erhob, brach ein wahrer Krieg zwischen Mailand mit Bundesgenossen und Bologna aus; aber der neue Gedanke drang schließlich siegreich durch. Schon aus diesen nackten Thatsachen läßt sich ersehen, daß nicht Gafur, sondern Ramos de Pareja der Vorgänger Zarlino's ist, — neben welch letzterem dann, als sein bedeutendster Zeitgenosse auf dem musiktheoretischen Felde, der Spanier Salinas auftrat.

Wie Ramos, praktisch und schülerbildend, trat kurz nach ihm in Neapel ein anderer spanischer Theoretiker epochemachend auf, Juan de Tapia. Er gab 1537 der Welt das erste Konservatorium für Musik. Die Selbstaufopferung, welche er dabei zeigte, sowie die schnelle Entwickelung und der Anklang, welche auch dieser neue Gedanke fand, zeugen dafür, daß er ein zielbewußter Neuerer war. Man hat sich bei Beurtheilung seines Konservatoriums des Gedankens an den heutigen Begriff von einem solchen zu entschlagen. Heute ist das Konservatorium nur eben eine Musikschule, ein Lehrinstitut für Musik; hätte Juan de Tapia eine solche gegründet, so wäre er vielleicht nicht der erste gewesen. Indem er aber Armenpflege mit der der Musik verband, gab er einer sehr gesunden Idee das Leben. Noch heute finden sich in Italien z. B. Findelhäuser, die wahre Pflanzstätten der Instrumentalmusik im Volke sind. Die Kinder, bei denen sich musikalische Anlagen zeigen — und den Samen der Musik hat ja die Natur über das ganze Land gestreut, — werden zu kleinen Orchestern vereinigt, welche mitunter auch öffentlich musiziren. Aus diesen Waisenkindern rekrutiren sich dann oft jene Stadtmusikchöre, deren Mitglieder im Dienste der Polizei wie im Dienste des öffentlichen unentgeltlichen Vergnügens stehen. Diese Ideenverbindung, die dem Volke mißliebige Stellung eines Polizisten auf solche Weise angenehmer zu machen, hat etwas überaus Lebenskräftiges. Ob die moderne Einrichtung mit der Gründung Tapia's in geschichtlichem Zusammenhange steht, weiß ich nicht zu sagen; zu vermuthen freilich ist es, namentlich wenn man die erstaunliche Musikfreudigkeit des neapolitanischen Volkes, deren Augenblicksschöpfungen der Musiker oft mit froher Verwunderung lauscht, in Betracht zieht. Denn die Zeitgenossen Tapia's, jene Niederländer, die man unter dem Namen der ersten neapolitanischen Schule zusammenzufassen pflegt, hätten mit all ihrer Gelehrsamkeit über das gemeine Volk sicherlich nicht den Einfluß ausüben können, welcher einer musikalischen Wohlthätigkeitsanstalt wie von selbst zufällt.

Fügen wir nun zu diesen Namen noch diejenigen von Komponisten und praktischen Musikern hinzu, wie Escobedo von Zamora, Escribano, Morales, Victoria, denen sich eine Anzahl kleinerer Sterne anreihen, so hat man ein ungefähres Bild von Spaniens musikalischer Ehre. Wie lückenhaft dies Bild ist, wird man bereits ersehen haben. Es fehlt ganz insbesondere jenes Mittelglied der Geschichte zwischen dem modernen musikalischen Spanien und dem des 10. bis 12. Jahrhunderts, denn die spanische Musik der Zwischenzeit zwischen dem 12. und dem Ende des 15. Jahrhunderts ist im Wesentlichen nicht-national. Mit großer Verwunderung findet man seine Hoffnung auf einige Erklärungen über arabische Einflüsse und

[1] Gafur nennt ihn Spatiarius, P. Martini Spadarius, Lichtenthal Spataro, A. v. Dommer Spatarus. In der Originalausgabe von 1521 (Exemplar z. B. in Bibl. S. Cecilia zu Rom) nennt sich der Verfasser Spartarius. Diese Schreibweise wird maßgebend sein müssen.

über mittelalterliche Instrumentalmusik beim Lesen des Riaño'schen Werkes getäuscht. Zwar wird eine Alfarabi-Handschrift aufgeführt, aber damit ist alles erschöpft, was Riaño über arabische Musik zu berichten weiß. Und doch sollte man vermuthen, daß die arabische Musik, wenn jemals in Europa, so sicherlich zuerst in Spanien einige Spuren ihrer Blüthezeit hinterlassen habe.

Um die Instrumentalmusik steht es zwar etwas besser. Riaño führt dreizehn Titel von Werken über Instrumentalmusik aus dem 16. Jahrhundert an; fast sämmtliche dienen dem Spiele der *vihuela* beziehungsweise *tecla harpa*. Von handschriftlichem Materiale sind nur einige wenige Nebenquellen, wie Gesetze und Gedichte, erwähnt. Reichere Ausbeute gewähren die an Bauwerken und als Miniaturmalereien vorkommenden Abbildungen von musikalischen Tonwerkzeugen, welche Riaño zumeist aus anderen wissenschaftlichen Werken entnommen und hier zusammengestellt hat. Aber das, was ich zuerst erhofft hatte, eine sichere Belehrung über die Beziehungen europäischer zu arabischer Musik geben auch diese nicht. War es möglich, daß die Theorien eines Alfarabi im 13. Jahrhundert in Frankreich besprochen wurden,[1] so sollte man es noch weit natürlicher finden, daß man nicht nur ihn, sondern überhaupt die arabische, sicherlich nicht zu unterschätzende Musik nicht ganz unbenutzt bei Seite liegen ließ. Nach dem Werke Riaño's scheint es mir jedoch, als ob in der That erhebliches direktes Material in dieser Beziehung nicht zu erwarten steht; denn auch in den italienischen und ostsizilischen Bibliotheken war es mir nur möglich, das Fehlen von solchem festzustellen. Was mir selbst in die Hand fiel, geht, soweit es nicht schon in Riaño's Werke genannt ist, ebenfalls nicht über die Zeit des 16. Jahrhunderts hinab. Die Forschung wird also hier durch Schlüsse und Vergleichungen das fehlende Belegsmaterial zu ersetzen oder aber zu zeigen haben, daß das musikalische Abendland den Arabern nichts wesentliches zu verdanken hat. Solche Folgerungen hier zu versuchen, ist nicht meine Aufgabe. Ich glaube dieselbe vielmehr dadurch erfüllt zu haben, daß ich mich bemühte, den reichen Gehalt des neuen Werkes an bibliographischen Nachweisen behufs seiner wissenschaftlichen Benutzung zu sondern und zu sichten, da mir das vom Herrn Verfasser nicht erreicht zu sein schien. Dabei leitete mich der Gedanke, die musikgeschichtlichen Erscheinungen nicht nur chronologisch, worauf sich der Herr Verfasser beschränkte, sondern auch geistig mit einander zu verbinden, soweit dieses bei einem lückenhaften Stoffe möglich ist, um dadurch zu einer einigermaßen einheitlichen Anschauung der musikgeschichtlichen Bedeutung Spaniens zu gelangen. Aber gern gestehe ich mit dem Herrn Verfasser: *I by no means consider this interpretation to be the right one; but ..... more competent students may be able to clear up this point.*

Berlin. **Oskar Fleischer.**

---

[1] Vincentius Bellovacensis, ein Dominikaner, † 1264, giebt in seinem Speculum doctrinale lib. XVII die Definition (Kap. 1) und die Eintheilung der Musik in aktive und spekulative (Kap. 6) secundum Alpharabium. Siehe Lichtenthal, Diz. III, 1511. Die Berufung auf Alfarabi begegnet auch sonst in mittelalterlichen Handschriften des öfteren.

Rudolf von Freisauff, Mozart's Don Juan 1787—1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper. Herausgegeben anläßlich der 100jährigen Jubelfeier der Oper »Don Juan« von der »Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg«. Mit 9 Kunstbeilagen. Salzburg, Verlag von Herm. Kerber 1887.

Es stand zu erwarten, daß ein so außergewöhnliches Ereigniß, wie die 100jährige Jubelfeier der Oper »Don Juan«, nicht vorübergehen würde, ohne die Literatur um einen Beitrag zu bereichern, der die Entstehungsgeschichte und Bühnenstatistik dieses hervorragenden Werkes enthält. Schon im Laufe des Sommers wurde durch die Musikzeitungen darauf hingewiesen, daß seitens der »Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg« die Absicht bestehe, eine auf die bevorstehende Feier bezügliche Schrift zu veröffentlichen. Wir waren sehr gespannt auf das Erscheinen derselben und erfreut über die Mittheilung, daß es in der Absicht des Herausgebers läge, zugleich ein umfassendes statistisches Material über die Aufführungen des »Don Juan« während der letzten 100 Jahre, auf Grund behördlicher Nachforschungen, beizufügen. Wir durften hoffen, damit endlich die bisher fehlende authentische Zusammenstellung der »Don Juan-Aufführungen« auf den Bühnen des In- und Auslandes in möglichst umfassender Weise zu erhalten, sind jedoch erstaunt, trotz der dem Verfasser gewordenen einflußreichen Beihülfe verhältnißmäßig wenig von dem Erwarteten vorzufinden. Aus dem, was der Verfasser bringt, geht eigentlich mehr hervor, daß es den betreffenden Nachforschern unmöglich gewesen ist, hervorragendes neues Material aufzufinden.

Wir begreifen deshalb nicht, warum der Verfasser nicht darauf verfiel, die vorhandenen Quellen gründlicher zu benutzen. Er würde entschieden nicht nur seine Arbeit zu einer weit ausgiebigeren gemacht haben, sondern auch zu manchen anderen Schlüssen gekommen sein. Wir können als Entschuldigung für die Nichtbenutzung des zugänglichen Materials nur die geringe Zeit von wenigen Wochen gelten lassen, welche dem Verfasser zur Vollendung seiner Arbeit zur Verfügung stand. Im Vorwort nennt derselbe diese seine Arbeit einen »bescheidenen Beitrag zur Geschichte der Oper Don Juan« und empfiehlt sie »der Nachsicht des geneigten Lesers«. Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir dieselbe demnach, soweit es die statistischen Beigaben anbelangt, betrachten. Im übrigen freuen wir uns, sagen zu können, daß wir die Schrift mit großem Interesse gelesen haben. Dieselbe giebt in hübsch erzählender Weise eine Darstellung der Entstehungsgeschichte des »Don Juan«, und wenn auch darin meistens Bekanntes sich wiederfindet, so müssen wir nicht außer Augen lassen, daß zunächst das Buch mehr für das größere Laien-Publikum berechnet ist.

Es würde zu weit führen, wollten wir eine umständliche Ergänzung und Berichtigung der statistischen Angaben auf Grund des uns zur Verfügung gewesenen Materials folgen lassen. Dennoch, im Interesse des Gegenstandes und besonders in der Hoffnung, Anderen, welche ein gleiches Interesse für denselben hegen, damit eine Anregung zu ähnlichem Hervortreten zu geben, wollen wir in möglichster Kürze dasjenige mittheilen, was uns über die Bühnenstatistik des Don Juan zur Kenntniß gelangt ist, und werden darin dem Verfasser in seiner Anordnung nach den Städten folgen.

Bei Abschnitt III, die ersten Don Juan-Aufführungen betreffend, haben wir besonders hervorzuheben, daß die erste Don Juan-Aufführung in deutscher Übersetzung nicht zu Mannheim, sondern zu Mainz, am Sonnabend den 23. Mai 1789 im Kurfürstlichen National-Theater erfolgt ist

(vergl. Theater-Kalender auf das Jahr 1790, Gotha bei Ettinger, S. 94; ferner: Annalen des Theaters, Berlin, F. Maurer 1790. Heft V. S. 68). Hieraus würde der Verfasser ersehen haben, daß die erste deutsche Übersetzung des Don Juan nicht von Neefe, sondern von Schmieder herrührt. Letzterer, Theaterdichter am Kurfürstlichen National-Theater unter Dalberg, ist einer der fruchtbarsten und zugleich bekanntesten Übersetzer französischer und italienischer Singspiele für die deutsche Bühne (beispielsweise ist seine Übertragung vom »Wasserträger« auf norddeutschen Bühnen noch heute gang und gäbe). Derselbe lieferte s. Z. die meisten im Gebrauch befindlichen Übertragungen fremdländischer Opern; sein Name erscheint daher in der Theatergeschichte so häufig wieder (auch Dramen, Almanachs und Theaterjournale hat er verfaßt), daß es uns wundert, wenn dem Verfasser anscheinend diese Persönlichkeit unbekannt geblieben ist. Er bezeichnet uns auf S. 150 dessen Namen sogar als »Schmidter«; obgleich in »Peth's Geschichte des Theaters zu Mainz«, woraus er den Namen anscheinend entlehnt hat, solcher vollständig korrekt geschrieben steht.

Neben der Schmieder'schen Übersetzung, möchten wir behaupten, daß gleichzeitig eine andere, für das Gräflich Erdödy'sche Haustheater in Preßburg entstanden ist. Im Theaterkalender von 1789, S. 159, steht zu lesen, daß die meisten Übersetzungen aus dem Italienischen für die genannte Gesellschaft von Herrn Giržik geliefert wurden. Nach dem Tode des Grafen Johann Nepomuk von Erdödy, am 23. Mai 1789, wurde die Gesellschaft, welche seit 1785 unter Direktion von Hubert Kumpf bestand, für die königl. städtischen Theater von Pest und Ofen engagiert; im Theaterkalender von 1790, S. 131, steht, daß die ursprünglich für das Theater in Preßburg erworbene Oper »Don Juan« auf diesen Bühnen einstudiert würde. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß im Jahre 1789 bereits drei verschiedene deutsche Übersetzungen des Don Juan existiert haben, bei denen es schwer zu unterscheiden sein dürfte, welcher das Vorrecht gebührt. So viel ist sicher, die Neefe'sche Übersetzung mußte sich sehr bald einer Umarbeitung durch Fr. L. Schröder unterziehen, während die Schmieder'sche sich sehr lange intakt erhalten hat und noch später den Aufführungen in Breslau, Dresden, Leipzig etc. zu Grunde lag.

Seite 50, bei Erwähnung der Hamburger Aufführung, wird Schröder als der spätere Gatte der Sophie Schröder genannt; dem Verfasser scheint hier eine Verwechslung der Mutter mit der Gattin passiert zu sein. Die Mutter hieß: Sophie Charlotte Ackermann, verw. Schröder, geb. Bierreichel, die Gattin: Anna Christine Schröder, geb. Hartt.

Zu Artikel V, der Bühnenstatistik des Don Juan übergehend, sind wir im Stande, nachstehende Ergänzungen zu machen.

Wien.

Erste deutsche Aufführung:

im k. k. Nationaltheater nächst der Burg 16. December 1798.
im k. k. priv. Theater auf der Wieden 5. November 1792.
im k. k. priv. Theater an der Wien 5. Oktober 1802.

Die erste Aufführung mit den Original-Recitativen im Kärnthnerthor-Theater erfolgte am 18. December 1858.

Die erste italienische Aufführung: im Theater an der Wien 9. Juni 1860.
» » » » im Karl-Theater April 1863.
» » » » im Neuen Hofopern-Theater 22. April 1878.

Eine Aufführung des Don Juan auf dem Theater in der Orangerie des Schlosses zu Schönbrunn am 9. Oktober 1809 würde hier mit zu erwähnen sein.

Brünn.

Über die Aufführung des Don Juan im städtischen Nationaltheater zu Brünn hätte der Verfasser sich ebenfalls aus den Gothaer Theaterkalendern von 1788, 1790 und 1791 bessere als die gefundene Information holen können. Er würde daraus erfahren haben, daß Don Juan bereits im December 1789 zu Brünn dargestellt wurde, jedoch mißfiel. Außerdem würde er auf den höchst interessanten Umstand hingelenkt worden sein, daß es gerade Dittersdorf'sche Opern, und darunter besonders dessen »Hochzeit des Figaro«, waren, welche dem Don Juan die Gunst des Publikums streitig machten. Wäre Schreiber dieses nicht im Besitze eines Textbuches vom Dittersdorf'schen »Figaro«, so würde man zu dem Glauben veranlaßt werden können, daß dieses gänzlich unbekannt gebliebene und bei den Brünnern in hoher Gunst befindliche Opus seine Existenz nur einem Druckfehler im Theaterkalender verdanke, d. h. mit dem Mozart'schen Werke verwechselt worden sei. Es handelt sich in der That aber um ein ganz anderes Werk, von dessen Vorhandensein sonderbarerweise nicht nur Dittersdorf in seiner Selbstbiographie schweigt, sondern dessen auch kein anderer Biograph erwähnt.

Für Brünn ließe sich auch noch als eine erste Aufführung des Don Juan die am 1. Januar 1871 zur Eröffnung des Interimstheaters auf dem Rawitplatz erfolgte anführen.

Prag.

Die vom Verfasser erwähnte erste deutsche Aufführung auf der Vaterländischen Bühne im Hiberner-Kloster erfolgte im Jahre 1791. Dazu dürfte die am 7. Juni 1859 im Neustädter Theater vor dem Roßthore erfolgte erste Aufführung nachzutragen sein.

Zu zweien, vom Verfasser unerwähnt gelassenen österreichischen Städten können wir die nachfolgenden erstmaligen Darstellungen ergänzen:

Karlsbad. 23. Juni 1798 im Neuen Theater von der Gesellschaft des Ritters von Steinsberg.

Nachod. 1. Juli 1798 im ehemaligen Hoftheater des Herzogs von Curland und Sagan.

Ungarn.

Im Voraufgehenden haben wir schon darauf hingewiesen, daß die ersten Aufführungen des Don Juan zu Pest und Ofen bereits 1790 durch die gräflich Erdödy-sche Gesellschaft erfolgt sein werden. Bestimmtes darüber läßt sich erst erlangen, wenn Jemand im Stande wäre, über die kurze, jedoch außerordentlich reichhaltige Thätigkeit dieser Gesellschaft genaue Daten beizubringen. Es ist sehr zu bedauern, daß die Bühnenleitungen der österreichischen Städte dem Verfasser nicht mehr in die Hand gearbeitet haben; wirklich hätten wir erwartet, daß die zur Vermittelung angerufenen Behörden mehr Material zu Tage gefördert haben würden, als der Verfasser uns in seinem Buche bietet.

Belgien.

Bei der Aufführung in Antwerpen müssen wir darauf aufmerksam machen, daß das in des Verfassers Quelle (*Grégoir, Panthéon musical populaire*) angegebene Jahr nicht 1808, sondern 1807 heißen muß.

Dänemark.

Die dänische Übersetzung für die Kopenhagener Aufführung ist von Prof. Laurids Kruse. Der erste Darsteller des Don Juan nennt sich nicht *Du Guy*, sondern *Du Puy*, ein in Berlin, Kopenhagen und Stockholm gleich bekannter Sänger und Komponist.

Deutschland.

Berlin.

Zu den in dieser Metropole stattgehabten Don Juan-Aufführungen können wir, außer der ersten nach der Schröder'schen Bearbeitung erfolgten, noch nachstehende hervorheben:

italienisch: im Königsstädt'schen Theater am 24. April 1843.
deutsch: im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater am 31. Mai 1851.
» in Kroll's Theater im August 1868.
» im Nowack-Theater am 19. Februar 1870.
» im Louisenstädtischen Theater am 27. März 1870.
» im Walhalla-Volkstheater am 24. Januar 1872.
» im Woltersdorff-Theater am 25. September 1877.
» im Wilhelm- (früher Woltersdorff-) Theater am 22. Juli 1882.
» in der Königsstädtischen Oper am Alexanderplatz, 27. Sept. 1884.

Würden wir alle diese an verschiedenen Theatern erfolgten Aufführungen mit denen der königlichen Theater zusammen summiren, so stände es in Frage, ob Berlin in der Gesammtzahl der Darstellungen nicht dennoch den ersten Platz vor Prag einnimmt.

Braunschweig.

Der Verfasser beklagt sich, daß er in Ermangelung ausführlicher Daten nicht in der Lage gewesen sei, über die erste Aufführung des Don Juan hierselbst Auskunft zu geben. Wir können ihm hier, wie bei verschiedenen anderen Städten, den wiederholten Vorwurf nicht ersparen, daß er anscheinend selber gar keinen Versuch gemacht hat, das Material zu seiner Arbeit aufzufinden, sondern sich ganz auf das verließ, was ihm von anderer Seite zugeführt werden würde. Es existiren eine ganze Anzahl Specialgeschichten der deutschen Theater, die der Verfasser nicht zu Rathe gezogen, darunter auch Glaser's Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Hiernach wurde Don Juan zuerst am 10. März 1793 im Hoftheater auf dem Hagenmarkt von der Tilly'schen Gesellschaft aufgeführt.

Darmstadt.

Hier findet sich als erster Aufführungstag der 7. Juli 1809 angegeben. Nach Pasqué's »Statistik des Darmstädter Hoftheaters« muß dies in »7. Juli 1808« umgeändert werden. Die Aufführung ging im Krebs'schen Theater in der alten Postscheuer vor sich. Im großherzoglichen Hoftheater, im alten Opernhause, fand die erste Aufführung am 14. Juni 1810 statt. Erwähnenswerth ist ferner diejenige mit den Original-Recitativen am 26. December 1856.

Dessau.

Die Angabe des Verfassers »17. Januar 1797« beruht wahrscheinlich auf einem Druckfehler, denn im Verlaufe seines Artikels giebt er den wirklichen Tag »27. Januar 1797« richtig an. Am 23. Februar 1883 wurde die Oper zuerst nach der Diedicke-schen Bearbeitung auf Grund der Grandaur'schen Übersetzung gegeben.

Dresden.

Zu den Dresdener Angaben sind folgende Berichtigungen zu machen: Die erste deutsche Aufführung im königlich sächsischen Theater erfolgte nicht am 13. August 1821, sondern bereits am Sonntag den 27. Juni 1813 durch die Josef Seconda'sche Gesellschaft. Die Aufführungen im Jahre 1821 durch die königlich sächsische Hofschauspieler-Gesellschaft unter C. M. von Weber waren zuerst am 23. September auf dem Theater des Linke'schen Bades und am 8. November im königlichen Theater.

Frankfurt a. M.

Als erwähnenswerth dürfte hier einzuschalten sein die erste Aufführung in italienischer Sprache im alten Stadttheater, am 24. Juli 1861, durch die Merelli'sche Gesellschaft; ferner diejenige am 20. Oktober 1880 zur Eröffnung des neuen Opernhauses.

Hamburg-Altona.

Zu den Hamburger Aufführungen ist hinzuzufügen: die erste im neuen Stadttheater beim Dammthor am 29. Juni 1827, die erste am St. Georg-Tivoli im Juli 1867 und die erste am Karl Schultze-Theater am 15. Juni 1874. Im Altonaer Nationaltheater, bei welchem Schmieder seit 1798 als Regisseur und Theaterdichter wirkte, fand die erste Aufführung im December 1800 statt.

Karlsruhe.

Da der Verfasser die ersten Aufführungen mit den Original-Recitativen mehrfach hervorgehoben hat, so würde hier die am 9. September 1853 erfolgte einzuschalten sein.

Kassel.

Hinsichtlich der deutschen Opernaufführungen in dieser Stadt legt der Verfasser eine vollständige Unkenntniß an den Tag. Der mehrfach erwähnte Gothaer Theaterkalender sowohl, als auch das in Weimar erschienene »Journal des Luxus und der Moden« geben eine ziemlich genaue Auskunft über die Wirksamkeit der berühmten Großmann'schen Theatertruppe in diesem und anderen Orten. Hiernach wurde Mozart's Meisterwerk bereits am 16. April 1791, also fast unmittelbar nach der Aufführung in Hannover, zur Darstellung gebracht. Bald darauf, am 8. Juli desselben Jahres, fand durch dieselbe Gesellschaft auch die erste Aufführung in Pyrmont statt.

Leipzig.

Nach der ersten Aufführung durch die Prager italienische Opern-Gesellschaft 1788 wurde Don Juan in deutscher Sprache zuerst am 3. Januar 1796 durch dieselbe Josef Seconda'sche Gesellschaft, welche während der Sommerzeit auf dem Theater des Linke'sch n Bades in Dresden spielte, zur Darstellung gebracht. Diese Mittheilung hätte der Verfasser aus Blümner's Geschichte des Leipziger Theaters schöpfen können. Im Jahre 1854 am 21. Mai war im alten Stadttheater die erste Aufführung mit den Original-Recitativen; 1868 am 7. Juni solche im neuen Stadttheater am Augustusplatz; 1879 am 11. Juni wurde Don Juan im Carola-Theater zuerst von der Hofmann'schen Monatsoper gegeben, und schließlich am 20. Oktober 1882 fand im neuen Stadttheater eine erste Aufführung nach der Grandaur'schen Übersetzung statt.

Magdeburg.

Die wenigen statistischen Daten, welche dem Verfasser über Magdeburg vorgelegen haben, können wir durch die Mittheilung ergänzen, daß Don Juan daselbst im Januar 1795 zuerst durch die Karl Döbbelin'sche Gesellschaft zur Aufführung gebracht wurde. Diese sogenannte königlich preußische generalprivilegirte Gesellschaft brachte im selben Jahre noch Aufführungen der Oper zu Stettin und Frankfurt a. O. zu Stande, sowie im Jahre darauf zu Potsdam im königlichen Theater.

Mainz.

Die Berichtigungen, welche sich auf die Mainzer erste Aufführung beziehen, haben wir bereits im Vorstehenden erledigt und darauf hingewiesen, daß dieser Stadt überhaupt das Anrecht gebührt, Mozart's Oper zuerst in deutscher Sprache gebracht zu haben.

München.

Zu den Münchener Aufführungen lassen sich die folgenden Ergänzungen hinzufügen: Erste italienische Aufführung im königlichen Hof- und Nationaltheater an der Residenz 21. Mai 1824 und im Nationaltheater am Max Joseph-Platz 24. Mai 1825. Mit den Original-Recitativen ebendaselbst deutsch 18. Oktober 1866, und mit der Grandaur'schen Übersetzung zuerst 28. Oktober 1874.

Nürnberg.

Über die Nürnberger Theatergeschichte hätte der Verfasser durch Hysel's Specialgeschichte des Theaters in Nürnberg in Erfahrung bringen können, daß die erste Aufführung des Don Juan daselbst am 20. April 1795 durch die Mihule'sche Gesellschaft erfolgte. Im neuen Stadttheater fand die erste Darstellung am 14. Oktober 1833 und eine italienische Aufführung am 3. Mai 1863 statt.

Oldenburg.

Aus Dalwigk's Chronik des Theaters in Oldenburg ist zwar nicht ersichtlich, ob eine Aufführung des Don Juan nach Eröffnung des Theaters am 28. Februar 1833 bis 30. April 1835, während welcher Zeit regelmäßige Opernvorstellungen aller gangbaren Werke stattfanden, zur Darstellung gelangte. Doch ist wahrscheinlich eine solche im Herbst 1833 erfolgt, da S. 21 des Direktor Gerber's Leistung als Don Juan besonders hervorgehoben ist.

Schwerin.

Zu den Don Juan-Aufführungen am großherzoglichen Hoftheater in dieser Stadt haben wir hinzuzufügen: Die erste nach dem Brande des Ballhauses im Interimstheater am 7. Mai 1833; darauf im neuerbauten Hoftheater am 3. Februar 1836; ferner die ihrer Zeit mehrfach beschriebene Fest-Aufführung nach der Gugler-Wolzogen'schen Bearbeitung am 27. Januar 1869.

Im Anschluß hieran erwähnen wir, daß die Schweriner Hoftheater-Gesellschaft unter Direktor Krickeberg den Don Juan zuerst in Güstrow, auf dem Theater im Rathhause, am 21. Oktober 1805 darstellte. Da die Gesellschaft gleichzeitig Rostock, Doberan und Wismar bereiste, so ist anzunehmen, daß auch diese Städte mit Aufführungen des Don Juan bedacht wurden.

Nachweisbar sind folgende erste Aufführungen auf mecklenburgischen Theatern:
Güstrow, neues Stadttheater, 25. September 1829.
Ludwigslust, Theater im Schützensaal, 28. December 1836.
Wismar, neues Stadttheater, 17. Oktober 1842.
Doberan, großherzogliches Hoftheater, 31. Juli 1862, mit den Original-Recitativen.
Rostock, Interimstheater im Tivoli, 12. April 1885.

Weimar.

Außer der ersten Aufführung am 30. Januar 1792 in deutscher Sprache fand noch eine solche in italienischer Sprache 1813 statt. —

Zu den ersten Don Juan-Aufführungen auf deutschen Schaubühnen haben wir nun in chronologischer Folge nachstehende Ergänzungen zu machen:

1789, Oktober 13.	*Bonn*, kurfürstliches Hoftheater.
1790, Juni 26.	*Soest* i. W., von der Toscani-Müller'schen Gesellschaft.
1792, Januar 20.	*Breslau* } von der Wäser'schen Gesellschaft.
1792, Juli 26.	*Groß-Glogau* } von der Wäser'schen Gesellschaft.
1792, Oktober 24.	*Bremen*, im Schauspielhaus an der Bastion am Osterthore. NB. im neuen Stadttheater am 31. Oktober 1843.
1793, März.	*Münster*, kurfürstliches Hoftheater.
1793, Mai.	*Passau*, Hoftheater.
1793.	*Düsseldorf*, *Köln*, *Aachen* } von der Joh. Böhm'schen Gesellschaft.
1793.	*Königsberg*, Ackermann'sches Theater, von der Schuch'schen Gesellschaft. (NB. im Bruinwisch'schen Theater 1804.)
1794, Januar 11.	*Oels*, herzogliches Hoftheater im Reithause, von der Wäser-schen Gesellschaft (dieselbe gebrauchte ausschließlich die Schmieder'sche Übersetzung).
1794, September 11.	*Danzig*, von der Schuch'schen Gesellschaft.
1794, December 1.	*Schleswig*, Hoftheater.
1795, Januar 12.	*Kiel*, Schleswig'sche Gesellschaft.

1795, Mai. *Erlangen*, hochfürstliches Operntheater, von der Mihule'schen Gesellschaft.
1799, Januar 1. *Sagan*, Hoftheater im herzoglichen Schlosse.
Aurich } von der Dietrich'schen Gesellschaft.
Minden }
1801, März 18. *Coburg*, Theater im Ballhause, von der Gesellschaft des Nürnberger Nationaltheaters.
1825, December 5. *Sondershausen*, fürstliches Hoftheater (Einweihungs-Oper).

Alle diese Daten hätte der Verfasser theils den mehrfach erwähnten Theaterkalendern, theils den Annalen des Theaters, dem Journal des Luxus und der Moden, sowie Specialgeschichten entnehmen können.

England.

London.

Die Bühnenstatistik des Don Juan auf den Londoner Theatern ist eine ziemlich verwickelte, da nach der ersten Aufführung in italienischer Sprache in *The King's-theatre in the Haymarket*, am 12. April 1817, deren mehrere nach- und durcheinander auf den verschiedenen Bühnen in italienischer, deutscher und englischer Sprache erfolgten. Nachstehende weitere sind wir in der Lage mittheilen zu können:

Englisch:	1817, Mai 20.	*Covent-Garden*, mit dem Titel »*The Libertine*«, von J. Pocock, Musik arr. von Henry Bishop.
»	1830, Juni 5.	*Adelphi-theatre*, eingerichtet von W. Hawes.
Deutsch:	1832, Juli 11.	*The King's-theatre in the Haymarket*, unter Leitung von Chelard.
Englisch:	1833, Februar 2.	*Drury-Lane*, eingerichtet von Beazley.
Deutsch:	1840, Mai 1.	*St. James'-theatre*, unter Direktor Schumann.
»	1842, Mai.	*Covent-Garden*, unter Direktion von Götz und Lebrecht.
Italienisch:	1847, Mai 27.	*Covent-Garden* (*Royal Italian Opera*).
Englisch:	1849, Oktober 1.	*Princess' Theatre, Oxford Street.*
Deutsch:	1854, Mai 23.	*Drury-Lane.*
Italienisch:	1856, Juli.	*Theatre Royal Lyceum.*
»	1856, November 15.	*Drury-Lane.*

Aus den übrigen Städten Englands wüßten wir nur *Manchester*, Juli 1841, deutsch unter Direktor Schumann, und *Brighton*, 5. November 1873, auf dem *Theatre in the Dome*, englisch von der Karl Rosa-Gesellschaft, hervorzuheben.

Frankreich.

Paris.

Die erste Aufführung des Don Juan in Paris fand am Dienstag den 30. Fructidor *an* XIII, also am 17. September 1805 statt, und zwar im *Théâtre de l'Académie impériale de musique, Salle du Théâtre National de la rue Richelieu* als *Drame lyrique* in 3 Akten, nach der Übersetzung von Thüring und Baillot, Musik arrangirt von Kalkbrenner; daran schließen sich die erste italienische im *Théâtre de l'Impératrice à l'Odéon*, am Montag den 2. September (nicht 12. Oktober) 1811; ferner:

Italienisch:	im	*Théâtre*	*Favart* 1814, August 14.
»	»	»	*Italien, Salle Louvois* 1820.
Französisch:	»	»	*Royal de l'Odéon* 1827, December 24. (Übersetzung von Castil-Blaze mit Dialog nach Molière.)
Deutsch:	»	»	*Favart* 1831, Mai 26. (Deutsche Opern-Gesellschaft unter Direktor Roeckel.)
Französisch:	»	»	*de l'Académie royale de Musique, Salle provisoire de la rue Le Peletier* 1834, März 10. (Übersetzung von Deschamps, Blaze de Bury und Castil-Blaze.)
Italienisch:	»	»	*Italien, Salle Ventadour* 1842.
Französisch:	»	»	*Lyrique, Salle de la Place du Châtelet* 1866, Mai 8. (Übersetzt von Trianon, Challamel und Gautier.)

Fransösisch: im *Théâtre National de l'Opéra, Salle Ventadour* 1874, Januar 19.
» im *Nouvel Opéra* 1875, November 29.

Holland.

Als Ergänzung zur ersten deutschen Aufführung in Amsterdam können wir hinzufügen, daß dieselbe am 8. März 1794 im hochdeutschen Theater durch die Hunnius'sche Gesellschaft stattfand.

Italien.

Florenz.

Unter sämmtlichen Städten Italiens brachte Florenz den Don Juan zuerst und machte auch die häufigsten Versuche mit Aufführungen dieses Werkes. Der Verfasser gedenkt der ersten Darstellung im *R. Teatro di via della Pergola* 1792, sowie einiger weiterer. Wir ergänzen folgende: 1817 estate, *J. R. Teatro de' Risoluti in via di Sta Maria* und 1834, December 26, *J. R. Teatro Goldoni.*

Genua.

Die vom Verfasser erwähnte erste Aufführung im Jahre 1824 fand im *Teatro del Folcone* während der Fastenzeit statt, und nachdem dieselbe Gesellschaft ihre Vorstellungen nach dem *Teatro da S. Agostino* verlegt hatte, wird eine weitere Aufführung im Juni desselben Jahres in diesem Theater veranstaltet worden sein.

Mailand.

Zu den Mailänder Aufführungen können wir hinzufügen:
1820, Januar 1. *Teatro Re in S. Salvatore*
und 1872, November. *Teatro Dal Verme.*

Neapel.

Zur Vervollständigung der vom Verfasser gemachten Angaben bemerken wir, daß die erste Aufführung im *Teatro del Fondo* am 14. Oktober 1812, sowie diejenige im *R. Teatro San Carlo* am 6. Juli 1834 erfolgte.

Rom.

Erste Aufführung im *Teatro della Valle* am 11. Juni 1811, und im *Teatro Apollo* am 4. März 1874.

Turin.

Erste Aufführung im *Teatro d'Angennes, autunno* 1815, und im *Teatro Carignano* am 14. Oktober 1828.

Venedig.

Die erste Aufführung des Don Juan fand hier im *Teatro di S. Benedetto* im Frühjahr 1833 statt.

Über weitere Darstellungen in Italien können wir berichten:
Bologna, Teatro Badini, carnevale 1818.
Parma, Teatro Ducale, 26. December 1821.
Malta, Teatro Regio, autunno 1833.

Rußland.

St. Petersburg.

Über die erste Aufführung in deutscher Sprache ließ sich bedauerlicherweise nichts eruiren. Die erste russische Darstellung, nach der Übersetzung von Raphael Sotoff, ist vom Verfasser richtig mitgetheilt; dagegen fand die erste italienische bereits in der Saison 1829/30, zu Anfang derselben statt.

Riga.

Zu diesem Abschnitt ist die erste Aufführung im neuen Stadttheater am 5/17. Mai 1864 nachzufügen.

In *Reval* gelangte Don Juan bereits 1797 im neuerrichteten Aktientheater zur Darstellung.

Schweden.

Stockholm.

Die schwedische Textübersetzung zur ersten Darstellung im königlichen Opernhause rührt von C. G. Nordforss her und wurde gelegentlich der Aufführung 1856 von W. Bauck neu bearbeitet.

Die Erwähnung einer Aufführung zu *Bergen* 1877 durch eine reisende deutsche Opern-Gesellschaft dürfte nicht ohne Interesse sein.

Spanien

ist von dem Verfasser ganz unberücksichtigt gelassen; wir ergänzen somit:
Madrid, *Teatro de la Cruz*, am 15. December 1834.
» *Teatro Real*, am 20. April 1864.

Amerika.

Zu den New-Yorker Darstellungen des Don Juan wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß noch zwei erstmalige Aufführungen in italienischer Sprache in der *Academy of Music*, im April 1857 unter Strakosch, sowie in *Pikes' Opera House*, im Januar 1868, stattfanden; dagegen ist zu *Buenos Aires* im *Teatro Colon* die erste italienische Aufführung angeblich am 1. Februar 1869 absolvirt worden.

Wir sind weit davon entfernt zu glauben, mit vorstehenden Berichtigungen und Ergänzungen die Bühnenstatistik des Don Juan auch nur annähernd erschöpft zu haben, im Gegentheil, wir glauben, daß noch manche Daten zu Tage gefördert werden können, und es sollte uns freuen, wenn hiermit eine Anregung dazu gegeben wäre. Hoffentlich ist es uns auch gelungen, dem Verfasser zu demonstriren, daß er zu seiner Arbeit das wesentliche darüber vorhandene Quellenmaterial unbeachtet gelassen hat. Dasselbe würde auch für seine weiteren Zwecke, in Bezug auf Rollenbesetzung, Aufnahme seitens des Publikums etc. manche interessante Aufschlüsse geliefert und ihm zugleich ersichtlich gemacht haben, daß es wirklich weniger die so oft hervorgehobenen Intriguen Salieri's und seines Anhanges waren, welche dem Don Juan anfangs eine mehr oder weniger laue Aufnahme verschafften, sondern daß hieran entschieden der damalige Geschmack die Hauptschuld trug. Salieri hatte sich wahrlich nicht darüber zu beklagen, daß ihm bis zum Erscheinen der Zauberflöte durch Mozart erhebliche Konkurrenz gemacht wurde. Er stand 1787/88 auf der Höhe seines Ruhmes, seine Opern fanden sich in sämmtlichen Repertoiren vertreten und dominirten selbst da, wo sein persönlicher Einfluß kaum maßgebend sein konnte. Noch übertroffen jedoch an Zahl der Aufführungen wurden beide durch Dittersdorf, dessen von 1786—1791 komponirte Singspiele auf allen deutschen Bühnen, selbst den kleinsten, vorherrschten.

Wider den Geschmack läßt sich schwer kämpfen. Selbst ein Mozart konnte es erst durch das demselben in seiner Zauberflöte gemachte Zugeständniß zu einem nachhaltigen Erfolge bringen, dem es vielleicht mit zu verdanken ist, wenn sich nach seinem Tode allmählich wieder die Aufmerksamkeit auf sein Hauptwerk lenkte, um es alsdann für das zu erkennen, was es ist, ein Meisterwerk aller Zeiten.

Allen denen, welche auf das statistische Material weniger Gewicht legen, können wir das Freisauff'sche Buch nur empfehlen. Die Erzählungsweise ist fließend und anregend, die Ausstattung der Veranlassung würdig und die Beigaben sind höchst interessant.

Rostock. **Albert Schatz.**

Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen

aus Handschriften des XV. Jahrhunderts.

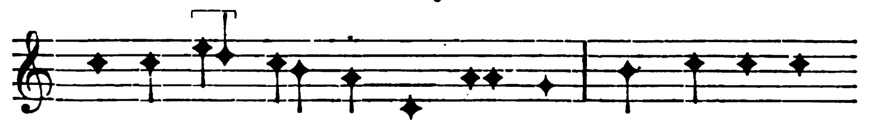
Von
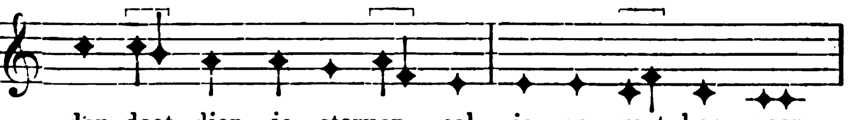
Wilhelm Bäumker.

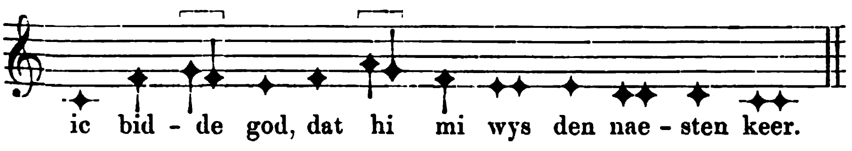
51.

Hdschr. B. Bl. 102 a.

Als ic aensie myns leuens lanc.







1. Als ic aensie myn leuen lanc, [Bl. 136 a.]
so peyns ic om den doot, die ic steruen sal,
ic en weet hoeneer,
ic bidde god, dat hi mi wys
den naesten keer.

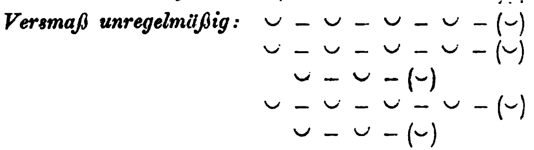
2. O mensch, sich aen dyn valsche leuen,
goeden raet sel ic di gheuen
tot minen ryc:
mynne eñ verdrach dyn euen kersten
als dyn ghelyc.

3. Wi mochten wel peynsen, waren wi des vroet,
wat ihesus om smenschen wille verdroech
tot eenre stont,
doe hi hem van iudas cussen liet
an sinen roden mont.

4. Hi letet doer der mynnen brant
die here, die gheen ghenade en vant,
noch gheen en socht,
hi leet dat hem te liden stont di here,
diet al wel vermocht.
5. O soete maria, wat is dit leuen?
die hier om peynst, syn hart [Bl. 136b.] mach beuen.
wi moeten steruen,
steruen, steruen is onser alre erf,
wi moeten steruen.
6. Help ons maria, waerde vrouwe.
in al deser werelt en is gheen trouwe,
haer loen is cranc,
si sellen vergaen als diese minnen,
tsi cort of lanc.
7. Hi leet dat om des menschen wille.
hi sel noch spreken, al swycht hi stille,
ten ioncsten daghen,
dair en sel helpen suluer noch gout,
vrienden noch magen.
8. O mensche, ic heb v dicke gheseit
siet, dat ghi v te tide bereit,
eer ic v arre,
ic sende myn bode onder tusschen,
al woen ic varre.

Der vollständige Text Bl. 136 hat die Überschrift: »Ic voer wt meyen oueral, in dat corn, in dat cruyt«.
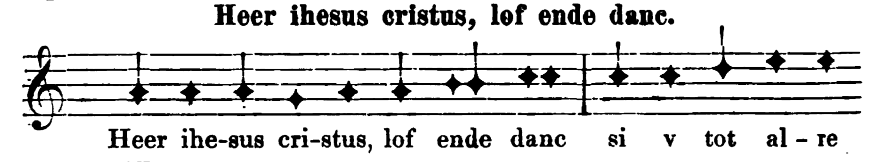
Versmaß unregelmäßig:

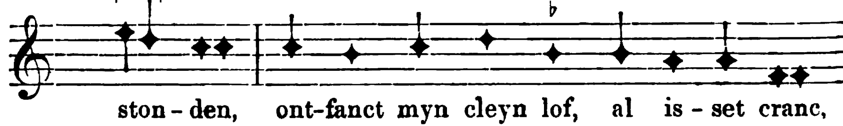


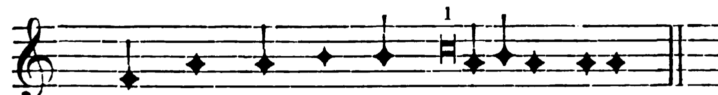
Bl. 102b.

52.

Heer ihesus cristus, lof ende danc.







Man könnte auch ♭-Vorzeichnung nehmen.

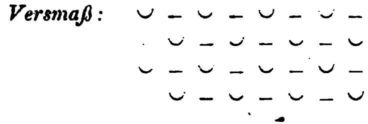
1. Heer ihesus cristus, lof eñ [Bl. 149a.] danc
sy v tot alre stonden,
ontfanct myn cleyn lof, al isset cranc,
vergheeft mi al myn sonden.
2. Die werelt te dienen is al verlies,
des lyt myn hartgen rouwe,
ic bid die waerde maecht maria,
dat si my sy ghetrouwe.
3. Myn lief, dat ic vercoren heb,
dat staet in minen sinnen,
tis ihesus cristus marien soen,
god laten my ghewinnen.
4. Ic bid v, maria, voir minen scult,
ic roep aen v ghenaden,
wilt mi verbidden voir uwen kint,
so en mach mi nyemant scaden.
5. Ic rade alle ionge maechden,

[1] Vgl. S. 163.

dat sy in gode leuen,
so mogen sy nv eñ ewelic
mit ihesus syn verheuen.
6. Ic rade alle reyne harten,
syn si man of vrouwen,
dat sy in gode leuen altois, [Bl. 150 a.]
ten sal hem nymmermeer rouwen.
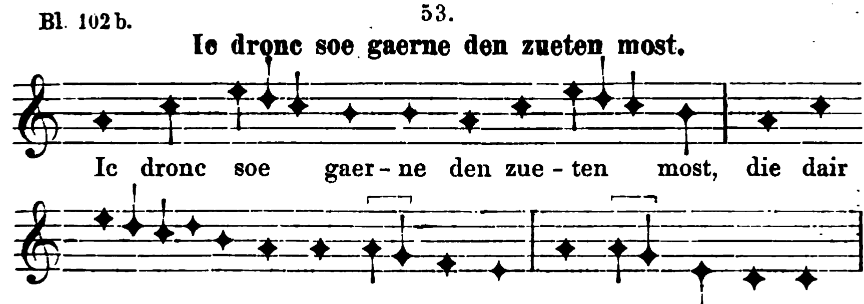
Der Text Bl. 149 hat die Überschrift: »Venus vrou gae gys my of, so blyf ic«.

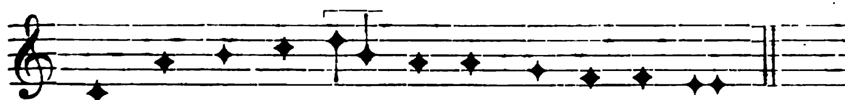
Versmaß:



Bl. 102 b. 53.

Ic dronc soe gaerne den zueten most.





die mensche.

1. Ic dronc so gairne den [Bl. 143 b.] soeten most,
die dair vloeyt wt des vaders borst
mit groter gunste,
heer ihesus betael al minen cost.

Ihesus.

2. Soud ic al dyn quytscelder syn,
so mostu draghen myn passi eñ pyn
al in dat harte dyn,
so moechstu blide int eynde syn.

die mensche.

3. O heer, du wyste my al opt liden,
ic soude nv gaerne mitti verbliden
ende ewelic mede vrolic syn,
mar steruen dat is grote pyn.

Ihesus.

4. Soe wie dat sterft in corter tyt,
in groter glorien wort hi verblyt
al in dat rike myn,
dair wort verdreuen al hartzen pyn.

die mensche.

5. O heer, het moet al ghestoruen syn,
datter lustich is den vyf synnen myn,
eñ dat is grote pyn, [Bl. 144a.]
mar tis cleyn, wilstu myn hulper syn.

Ihesus.

6. Och woudstu nv dyn harte my gheuen,
ic soud di cronen int ewighe leuen
mit een vergulden croen,
ghif my dat harte, nem my te loen.

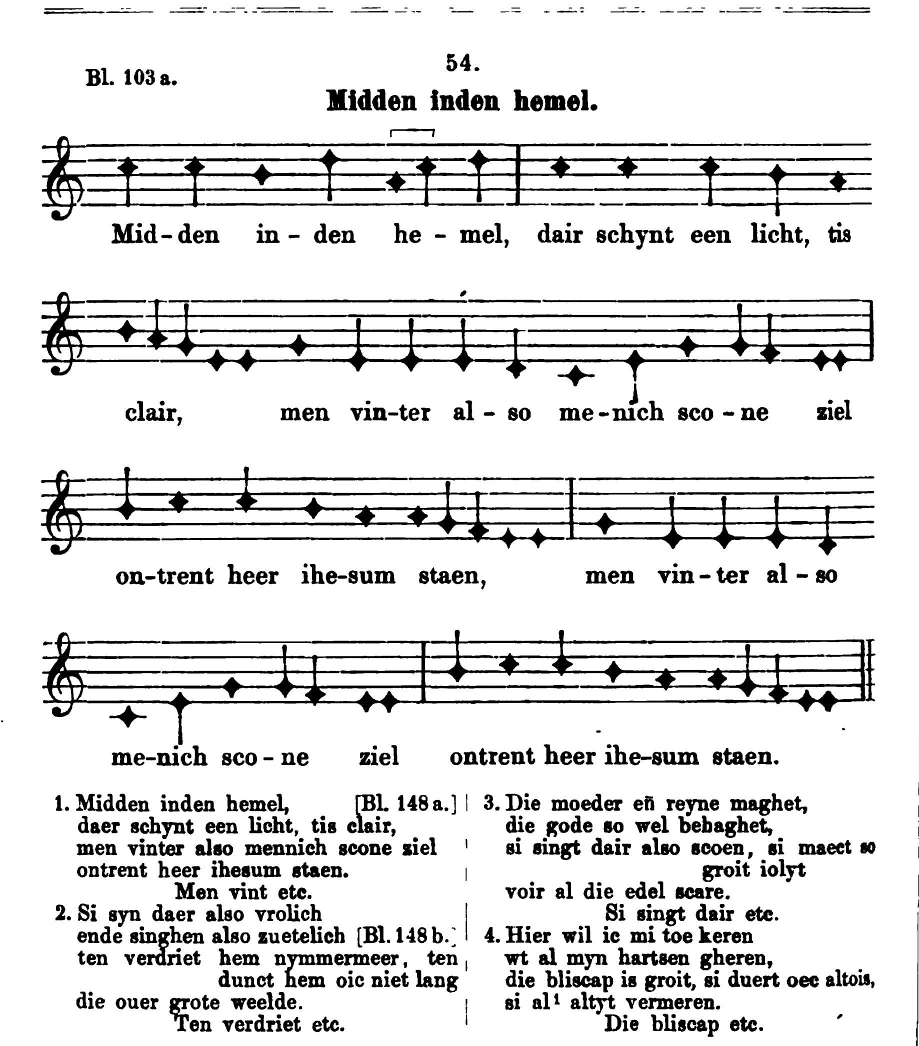
Der vollständige Text Bl. 143 hat die Überschrift: »Noch dronc ic so gaerne die coele wyn«.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

Bl. 103 a.

54.

Midden inden hemel.



1. Midden inden hemel, [Bl. 148 a.]
   daer schynt een licht, tis clair,
   men vinter also mennich scone ziel
   ontrent heer ihesum staen.
   Men vint etc.
2. Si syn daer also vrolich
   ende singhen also zuetelich [Bl. 148 b.]
   ten verdriet hem nymmermeer, ten dunct hem oic niet lang
   die ouer grote weelde.
   Ten verdriet etc.
3. Die moeder eñ reyne maghet,
   die gode so wel bebaghet,
   si singt dair also scoen, si maect so groit iolyt
   voir al die edel scare.
   Si singt dair etc.
4. Hier wil ic mi toe keren
   wt al myn hartsen gheren,
   die bliscap is groit, si duert oec altois,
   si al[1] altyt vermeren.
   Die bliscap etc.

Der vollständige Text der Handschrift Bl. 148 hat die Überschrift: »*Midden in der meyen, dair spruyt een born, tis clair*«.

Versmaß unregelmäßig:

(⏑) – ⏑ – ⏑ – ⏑ (–)
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ –

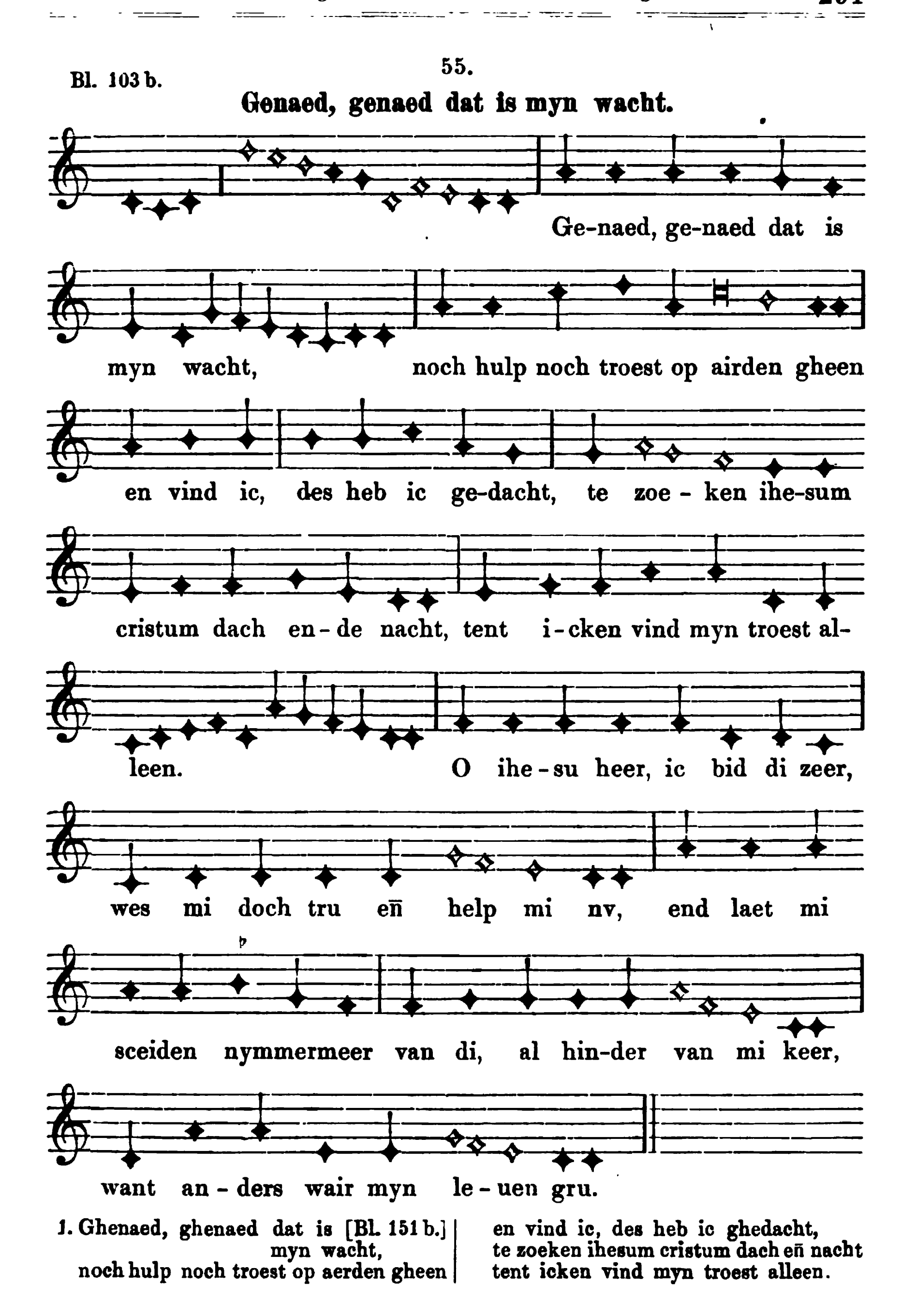
---

[1] Schreibfehler für sal.

Bl. 103 b.

55.

Genaed, genaed dat is myn wacht.



1. Ghenaed, ghenaed dat is [Bl. 151 b.]
myn wacht,
noch hulp noch troest op aerden gheen
en vind ic, des heb ic ghedacht,
te zoeken ihesum cristum dach eñ nacht
tent icken vind myn troest alleen.

O ihesu heer, ic bid di zeer,
wes my doch tru eñ help mi nv,
end laet my sceiden nymmermeer
van di, al hinder van my keer,
want anders wair myn leuen gru.

2. Ocharm, ocharm ic heb misdaen,
wat troest wair my verloren gast,
deed ihesus alleen, sonder waen,
hi is bereit, bereit altois tontfaen.
die hem ontslaet der sonden last.
O ihesu heer etc.

3. Ic wil in hoepen staen,
altois op ihesus wel ghemoet,
hi sal my nymmermeer ofgaen,
set ic myn hart op hem voirtaen,
help suete ihesus hier toe spoet.
O ihesu heer etc.

Der Text Bl. 151 hat die Überschrift: »Adieu, adieu lief, goeden nacht, nu moet«.

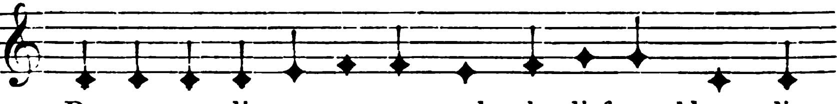
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – } *Refrain.*
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

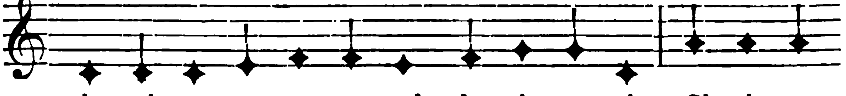
Die Noten ohne Text am Anfange des Liedes scheinen auf eine Instrumentaleinleitung hinzuweisen. In Bezug auf die weißen Noten vergleiche man die Einleitung, S. 163.

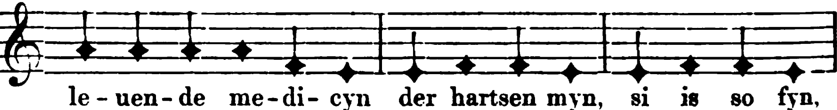
Bl. 104 b.

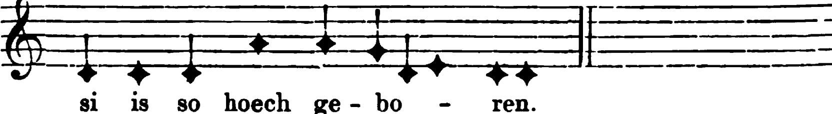
56.

Der suuerlicster reynre maecht.









1. Der suuerlichster reynre [Bl. 127b.]
maghet,
der liefster bloem,
dien ic mit oghen ye ghesach,
dat is maria.
Si is een leuende medicyn
der hartsen myn,
si is so fyn,
si is so hoech gheboren.

2. Myn hart verblyt, myn sin verhuecht,
myn moet verfroyt,
als haren naem mi voren coemt
wt milder schyn.
Si is een leuende medicyn
der hartsen myn,
si is so fyn,
si is so hoech gheboren.

3. Si is die clare morghen starre,
si schynt so schoen,
si lichtet inder aerden
eñ in des hemels troen.
Als my mach syn
hair clair aenschyn, [Bl. 128a.]
so bin ic bli,
ic danc den hoechgheboren.

4. Ic mynne maria, die suuer maecht,
mit harten reyn;
want hare reyne maghedom
is een fonteyn,
Daer alle gracie vloyet wt.
si is myn bruyt,
een bloyende spruyt,
wt yesse hoech gheboren.

5. Maria, die alre soetste bloem
des paradys,
hair suete rooc, hair suuerheit
die geeft hair prys.
Si is myn troest, myn toeuerlaet,
daer al myn raet
eñ hoep an staet.
ic heb hair wtuercoren.

6. Si is een groene palme rys
mit bloeysem scoon,
die soetelĳc bedouwet is
vten hoghen troon.
Der liefster duue die rust in hair.
der enghelen schair
die singhen te gair
in haren hoghen loue.

7. Maria die is een soet prieel,
vol weelden al,
si is een suuerlic lustelic dal,
vol lelien al.
Si is te mael verdriete van [Bl. 128b.]
mit vruechden dan,
denc ic dair van
myn leet can si verdriuen.

8. Haer eerbaerheit, hair fyer ghelaet,
hair soet aenschyn,
hair edel wesen, hair lieflicheit
beuanghet my.
Si is een duerbair margaryt,
dair al aertryc
of is verblyt
doer haren lieuen soene.

9. Hier om sel ic in dienste syn
tot haren wil,
al wairt oic al den mynen leet,
oft so gheuil.
Want sy mi vrolic leuen doet,
als ic hair gruet
ghift si my moet,
mocht ic hair noch anscouwen.

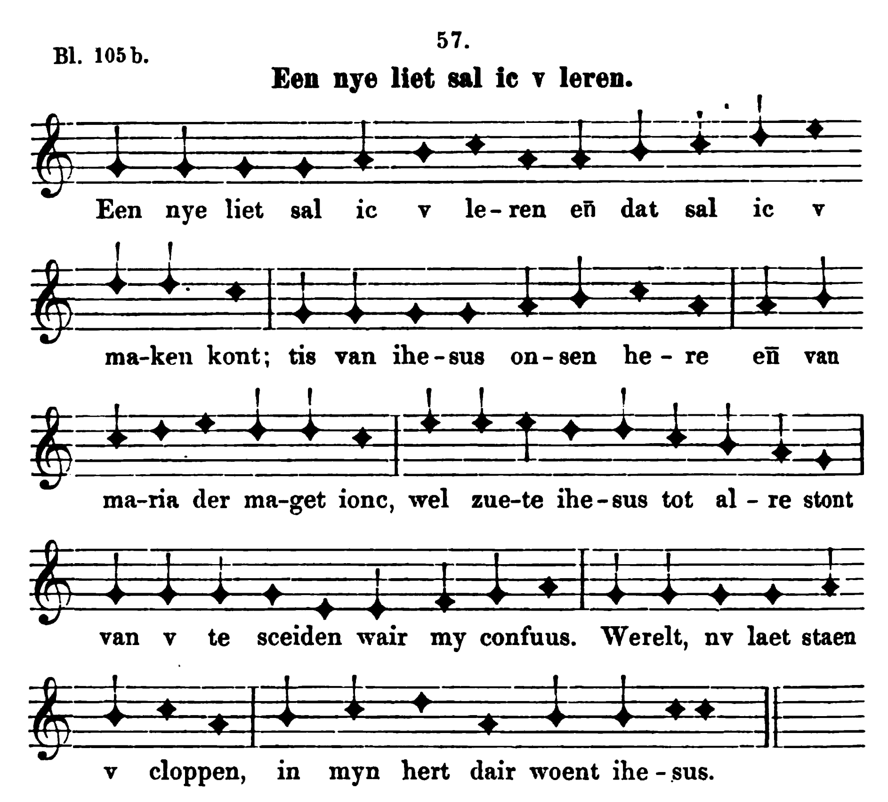
Der vollständige Text der Handschrift Bl. 127 hat die Überschrift: »Tliefste wyf heeft my versaect, dat maect my out, dair om«.

Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

Bl. 105b.

57.

Een nye liet sal ic v leren.



1. Een nye liet sal ic v leren [Bl. 151b.]
eñ dat sal ic v maken kont;
tis van ihesus onsen here [Bl. 152a.]
eñ van mary der maghet ionc,
wel zuete ihesus tot alre stont
van v te sceiden wair mi confuus.
Werelt, nv laet staen v cloppen,
in myn hart daer woent ihesus.

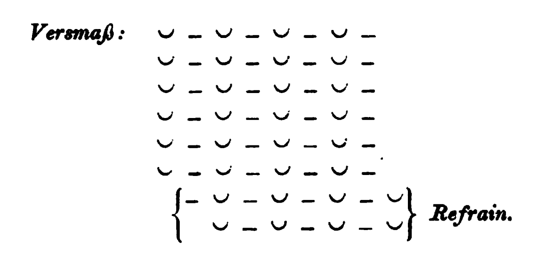
2. Ihesus min wil ic draghen
eñ laten alle creaturen,
ic hebt soe dick scoen horen waghen,
ic vant gheloghen tot alre vren,
die werelt te dienen is niet dan trueren,
van god te sceiden wair my confuus.
Werelt etc.

3. Snachts, ontrent der middernacht,
so salmen dan mit vlyt opstaen
eñ mit gode syn bedacht;
so salmen ihesum louen gaen,
van minnen heeft hi den doot ontfaen,
van hem te sceiden wair my confuus.
Werelt etc.

4. Als men van allen vrouwen scryft,
so heeft maria die meeste [Bl. 152b.] doecht,
want si in also corter tyt
drouighe harten zeer verhoecht,
van hair so scryft men altyt doecht,
van hair te sceyden wair my confuus.
Werelt etc.

5. Maria dat was die zuetste maecht,
die opter airden ye ghequam,
si had so groit warachtige minne,
dat ihesus seluer tot hair quam,
onser alre salicheit lach dair an,
hair wairde lichaem, dat was syn huus.
Werelt etc.

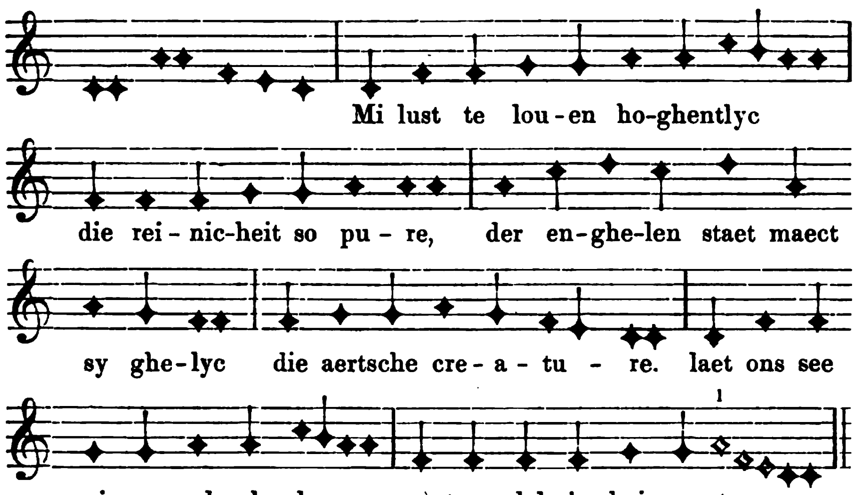
Der vollständige Text Bl. 151 hat die Überschrift: »Ic soude so gaerne een boeltgen verkiesen, dorst ic wel auenturen«.



Bl. 107 a.

58.

Mi lust te louen hoghentlyc.



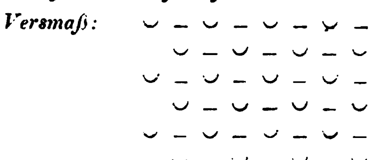
1. Mi lust te louen hoghelyc [Bl. 146 b.]
   die reynicheit so pure,
   der enghelen staet maect si ghelyc,
   die aertsche creature,
   laet ons se mynnen alle ghelyc,
   want edel is hair nature.
2. Si wort ghenoemt een paerle fyn,
   waer duse conste ghelisten,
   een duerbaer scat, als si is dyn,
   en wilse niet verquisten,
   want du bist ryc in armen [Bl. 147a.] schyn,
   behaechlic den hemelschen gheesten.
3. Als groeyt eñ bloeyt van telgen scoon
   een boem mit goeder vruchten,
   so schynste voer ons heren troon,
   O reynicheit, wilt niet suchten,
   dyn boem brenct hondertfoudich loen,
   dyn lampen sellen voir di lichten.
4. Een lely, die voer gode bloeyt,
   bistu, o goods vriendynne,
   van verwen root, van crachte vermoeyt,
   ses bladen gheel van bynnen,
   van doornen dicwyl seer ghemoeyt,
   dit seltu gheestelic versynnen.
5. Dese duechd heeft oic van voirdel airt,
   dat si den menschen reyne
   van binnen eñ van buten bewairt,
   daer om mynt hy se alleyne;
   god is der harten brudegom sairt,
   wes eer en is niet cleyne.
6. Joncfrouscap exempel scone
   wi hebben in maria,

[1] Vgl. S. 163.

doer welc si wan gods zone.
laet ons hem benedien,
hi wort bekent der ionc- [Bl. 147b.]
frouwen loen,
dat dede hair cuyscheit vrye.
7. Marien volchde een scaerre groot
van ioncfrouwen, die gheen pine
om god ontsaghen noch die doot,
als agnes ende katherine.
mar veel te nomen en is gheen noot,
mar begheren mit hem te sine.
8. Si volghen ihesum stadelic,
hair cleideren syn so reyne,
si singhen alte suuerlic
een nyewe liet alleyne
mit harpenspel in hemelrijc,
hair croon is niet ghemeyne.

Der Text Bl. 146 hat die Überschrift: »Ons is verlenghet een deels den dach, ons doet ghewach cleyn wout voghelkyn d'maerl«.

Versmaß:

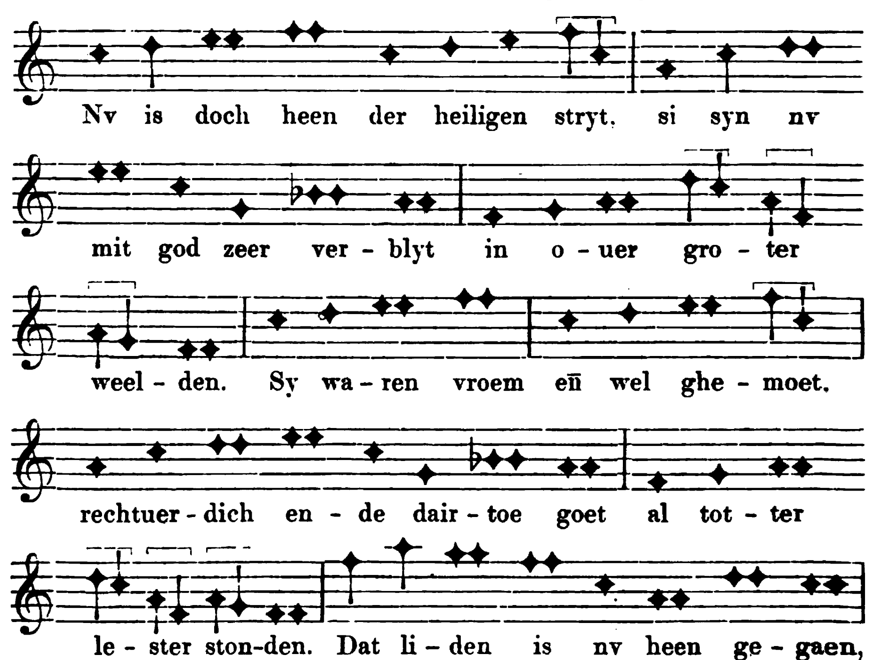


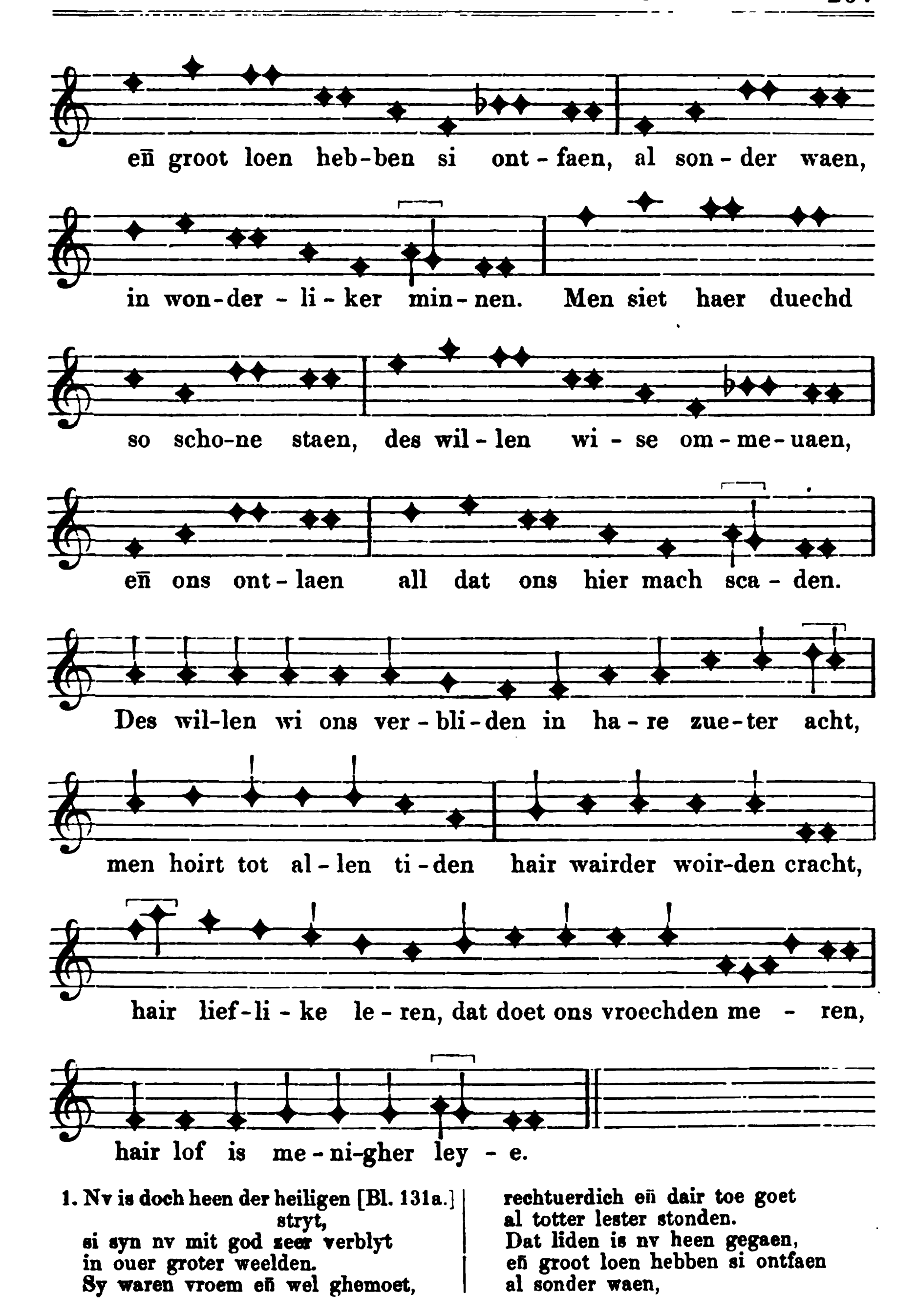
Das Lied steht nach einer Handschrift des XV. Jahrhunderts facsimilirt zugleich mit einem lateinischen Texte »Me juvat laudes canere preclare castitatis« in der Dietschen Warande 1857 No. 12. Als Verfasser wird Theodoricus de Gruter angegeben.

Bl. 131a.

59.

Nv is doch heen der heiligen stryt.





1. Nv is doch heen der heiligen [Bl. 131a.]
stryt,
si syn nv mit god zeer verblyt
in ouer groter weelden.
Sy waren vroem eñ wel ghemoet,
rechtuerdich eñ dair toe goet
al totter lester stonden.
Dat liden is nv heen gegaen,
eñ groot loen hebben si ontfaen
al sonder waen,

in wonderliker minnen.
Men siet haer duechd so [Bl. 131b.] schone staen,
des willen wise ommeuaen
eñ ons ontlaen
all dat ons hier mach scaden.
Des willen wi ons verbliden
in hare zueter acht,
men hoirt tot allen tiden
hair wairder woirden cracht,
hair lieflike leren,
dat doet ons vroechden meren,
hair lof is menigher leye.

2. Die glori goods is ouer clair, [Bl. 132a.]
myn hoep, myn troest, die is al dair
wt al myn hartsen gheren.
Dair is vroechd eñ vrolicheit,
blyscap eñ zueticheit,
men machs hier niet versinnen.
Een dach meer vruechden heeft aldair,
dan hier doen hondert dusent iair,
dats ymmer wair,
wantmen vintet so bescreuen.
O wairde, hoghe, edel moet,
die nv hier na syn harte doet,
hi is vroet,
ten sal hem nymmermeer rouwen.
Des willen wi ons verbliden
in deser zueter gedacht
eñ laten ons niet ontgliden,
hier aen leit grote macht,
hier om dic te dencken
dat is nv groitlic noet,
willen wi werden bi gode grote.

3. Ic heb tot noch so zeer gedwaelt,
grote scade heb ic behaelt
in vergankeliken dingen.
In my seluen wil ic nv gaen
eñ alle dingen laten staen
eñ wil oic nv beghinnen;
Ten mach hier niet lang gedueren,
die genoecht der creatueren,
in corter vren
ist al hier verloren.
Ic wil nv myns selfs auegaen
eñ alle dinc te niete slaen
eñ voirtaen
myn herte tot gode keren.
Nv wil ic mi vernieten
in cristus diep oetmoet,
ic salt oic eens genieten,
syn trou is also groet;
och wair ic van sonden bloet,
dat wair myn ziel so ouer groet,
an hoep staet al myn troeste.

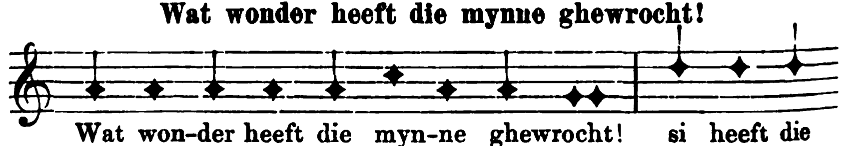
Wie die Überschrift besagt, ist die Melodie dem Liede entnommen: »Nu is doch heen des winters stryt, en ons genaect die zute tyt«.

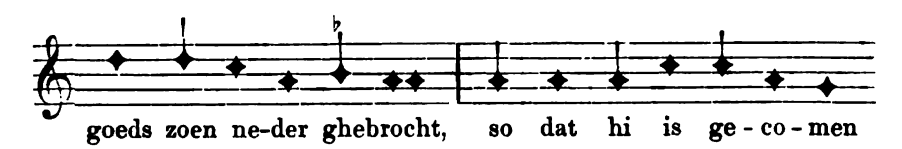
Versmaß:
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ – ◡
◡ – ◡ – ◡ –

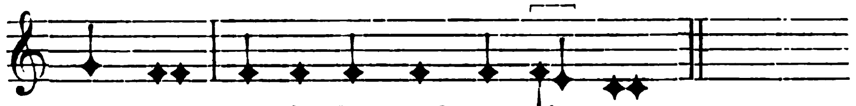
Bl. 103b.

60.

Wat wonder heeft die mynne ghewrocht!







1. Wat wonder heeft die mynne [Bl. 142b.] gewracht!
die gods soen si heuet nederghebracht,
so dat hi is ghecomen
al in der maghet marien.
2. Nv hoert, wat heeft hi meer ghedaen!
syns vaders ryc heeft hi gelaten,
liden, doghen nam hi aen,
eñ al om onsen misdaen.
3. Ic wil my seluen leren laen
ende dese werelt al versmaen,
liden, doghen nemen an
eñ al om cristus lieften.
4. Die minne is goet, sprac sint iohan,
die van den hemel neder quam,
menschen forme nam hi an,
eñ al wt rechter minnen.
5. So wie in wairre minnen leeft,
die en sel niemant verdomen,
hi sel dat quade mit goede lonen,
so dede die goods zone.
6. So sel hem dan alle goet geschien,
al archeit sel dan van hem vlien,
so wie mit reynen oghen can sien,
die is zeer goet van zeden.
7. Wie gode volcht, di is vroet,
hi draecht die duechd in sinen moet,
wel hem, die dat te tide doet,
want wi moeten schier van henen.
8. Nv gaet ghi voir, ic volch [Bl. 143b.] v nair,
nochtan is mi dat sceyden zwair,
maria, vrou, nv helpt ons dair,
al dair wi syn mit vreden.

Der vollständige Text Bl. 142 hat die Überschrift: »Wat wil ic sorgen al om dat goet, want ic«.

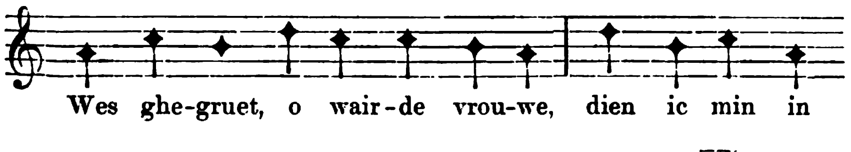
Versmaß: ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ – ◡

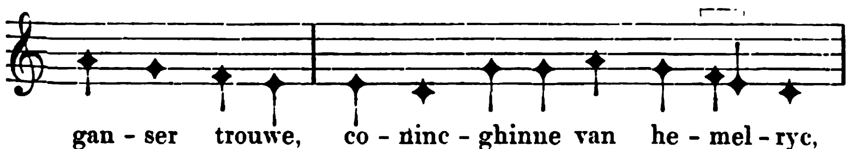
Man vergleiche No. 19.

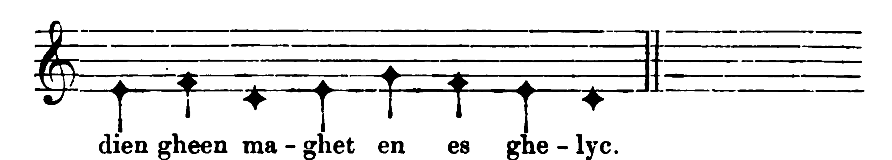
Bl. 95b.

61.

Wes ghegruet, o wairde vrouwe.







Aue.

1. Wes ghegruet, o wairde [Bl. 95b.] vrouwe,
dien ic min in ganser trouwe,
coninceghinne van hemelryc,
dien gheen maghet én es ghelyc.

maria.

2. Maria, sterre ouerclaer,
alle nature wert dyns waer,
die al van di ontfanghen heeft
crachte, wesen end datsi [Bl. 96a.] leeft.

plena.

3. Vol van doechden, vol van eere,
du, die bist myns hertzen ghere,
gon mi di altoes te louen,
nv in tyt, end na hier bouen.

gracia.

4. Van ghenaden is zekerlyc
enghel nach mensche dyns ghelyc,
wanttu baerdste godes sone,
der dinghen al een spieghel scone.

dominus.

5. Die heer heeft di wtuercoren, [Bl. 96b.]
waerstu niet, het bleeft verloren,
alle dat god heeft ghescapen:
mannen, vrouwen, maechden, knapen.

tecum.

6. Mitti es alle doechdlicheit,
caritate, oetmoedicheit,
sweechstu, spraechstu, altoes matich,
reyne, stille, lydsaem, zatich.

Tu.

7. Du biste suet, hoech ghetoghen,
god was altoes voir dyn oghen,
in dyn leuen hier beneden
scamel, wys, van hoghen zeden.

benedicta.

8. Ghebenedyt was die vre,
daer du wordes in een mure
voir onse zielen vast gheset,
die den viant weert ende let.

in mulieribus.

9. Bouen alle wiuen gheeert, [Bl. 97b.]
van alle scrift in god gheleert,
die maghet bleues inder dracht,
teghen alder naturen cracht.

et benedictus.

10. Ende ghebenedyt voirwaer
die reynre bist, dan alle gaer
alle maechden syn, van herten
sonder sonde, sonder smerten.

fructus.

11. Is die vrucht niet begherent- [Bl. 98a.] lick,
sueter dan zeme smakelick,
die dair voirt quam van dyn liue
sonder enichs mans bedriue!

ventris.

12. Dyns bukes lof, dyn reynicheit,
dyn scouwen hoech, dyn weerdicheit,
hogher dan wi dencken moghen,
moet ons vast in gode voghen.

Ihesus.

13. Ihesus coninck, keyser mede, [Bl. 98b.]
wil ons setten hier in vrede,
wil ons gonnen dyn hemelryc,
dat bidden wi oetmodelyc!

cristus.

14. cristus, die ghesaluet biste,
die verwonnen hebt mit liste
die viant, die ons plach te quellen,
bescherm ons voir die pyn der hellen!

Amen.

15. Amen segghet alle gader,
dat gonne ons mitten vader
die soen eñ heilighe gheest,
die dair syn der enghelen feest.

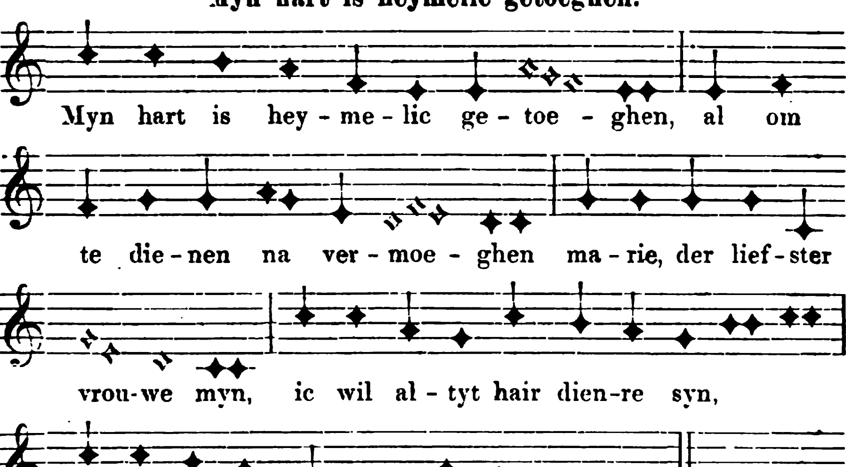
Versmaß: – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ –
– ◡ – ◡ – ◡ –

Die Melodie ist dieselbe wie die unter No. 4 mit wenigen Varianten.

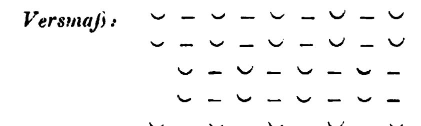
Bl. 107b.

62.

Myn hart is heymelic getoeghen.



1. Myn hart is heymelic getoeghen,
   al om te dienen na vermoeghen
   marie, der liefster vrouwe myn,
   ic wil altyt hair dienre syn,
   oec tharte myn zeer daer toe voeghen.
2. O wairde vrou, wil mi verbliden
   eñ oic bewaren tallen tiden,
   siet an myn ongheuallicheit,
   in uwen dienst wil ic bereit
   syn altyt sonder enich miden.
3. Mit recht sidi nv seer verhoghet,
   wt v so blencket alle doghet,
   ghi syt die liefste vrouwe myn,
   ic wil altyt v dienre syn,
   oec therte myn daer toe voeghen.

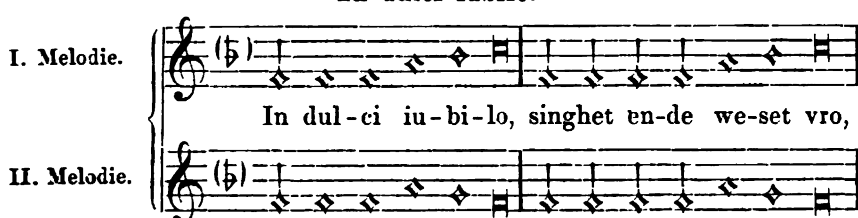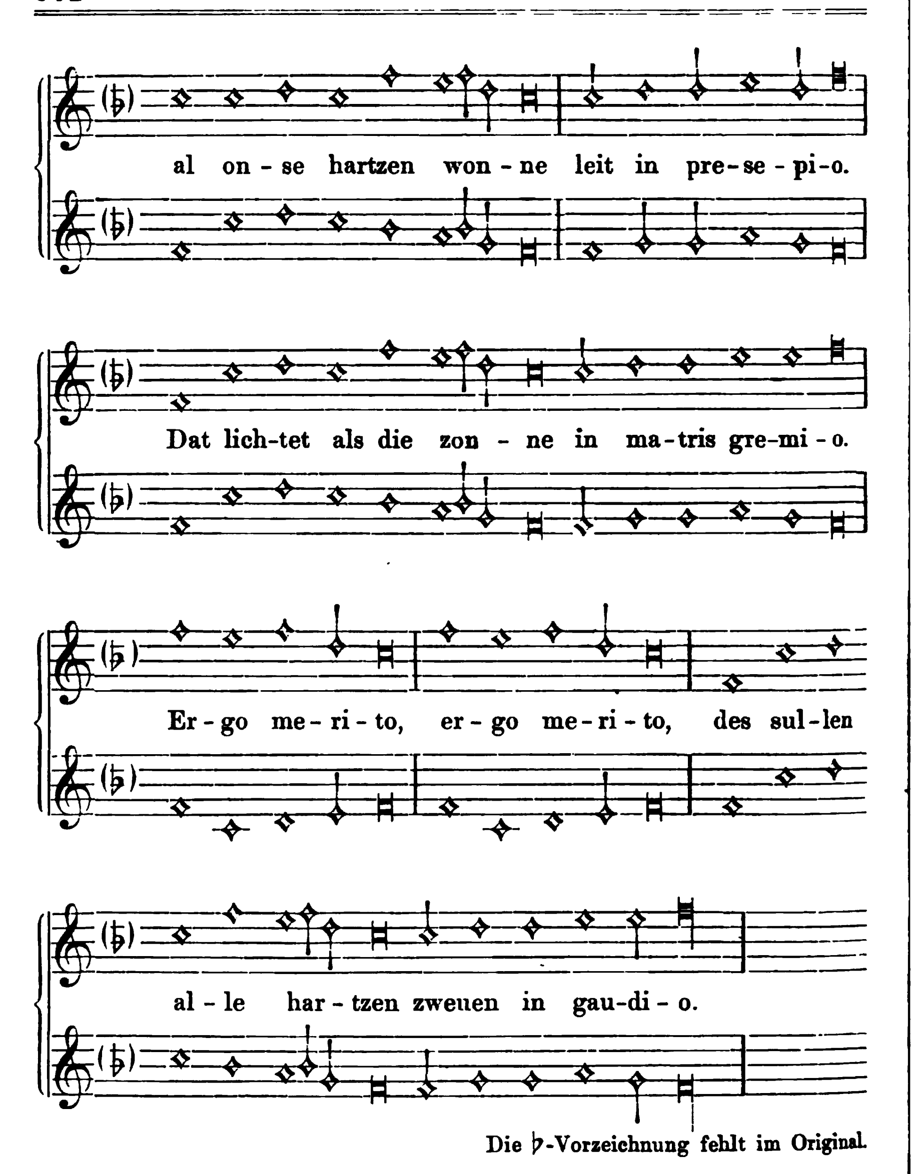


In Bezug auf die weißen Noten vergleiche die Einleitung S. 163.

Bl. 13a.

63.

In dulci iubilo.





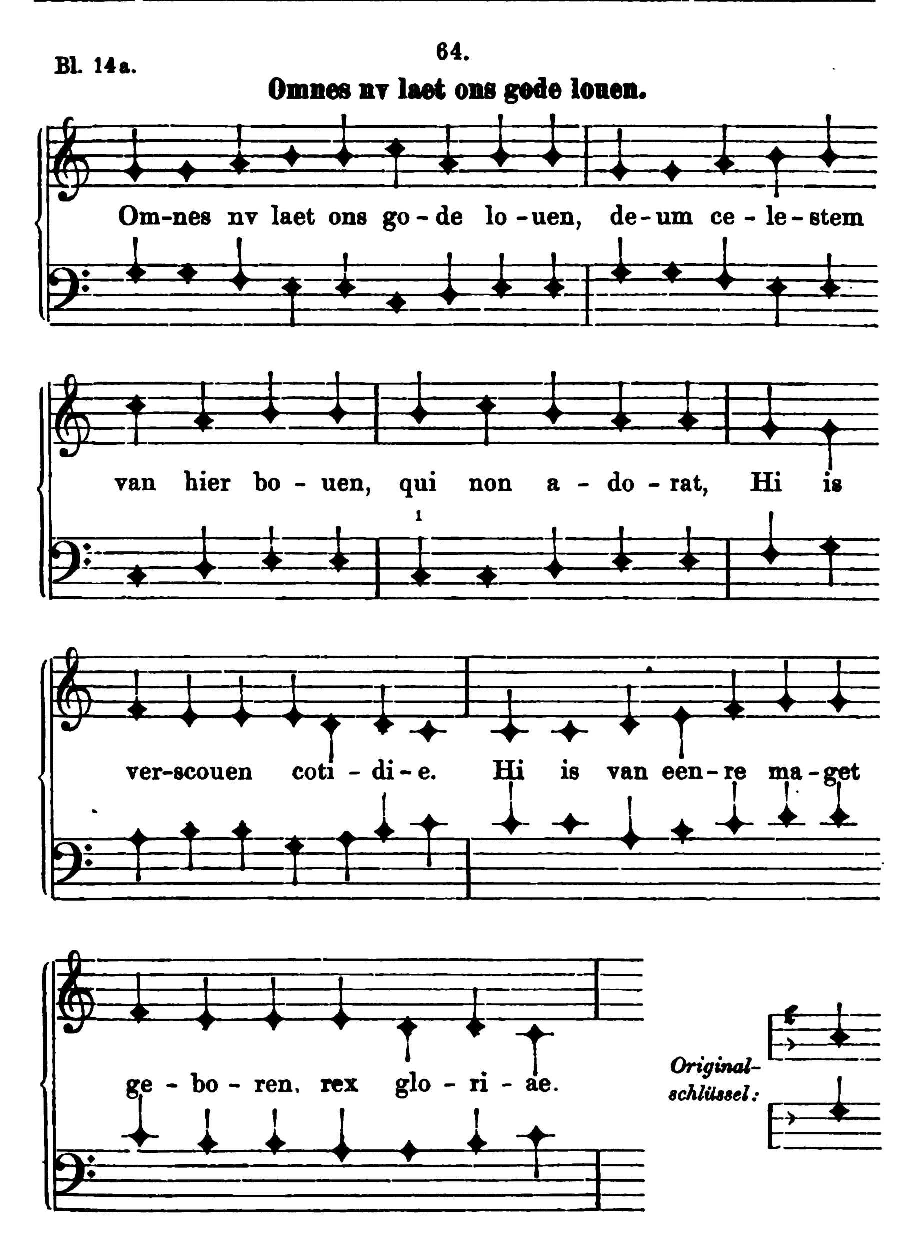
Die übrigen Textstrophen findet man in Hoffmanns Büchlein: »In dulci jubilo« Hannover 1861, No. 15.

Das obige Lied kommt handschriftlich bereits im XIV. Jahrhundert vor. (Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, S. 311.) Ein ganz ähnlicher zweistimmiger Satz, den P. Bohn aus einer Trierer Handschrift vom Jahre 1482 publicirte, steht in dem gen. Werke S. 310.

Bl. 14a.

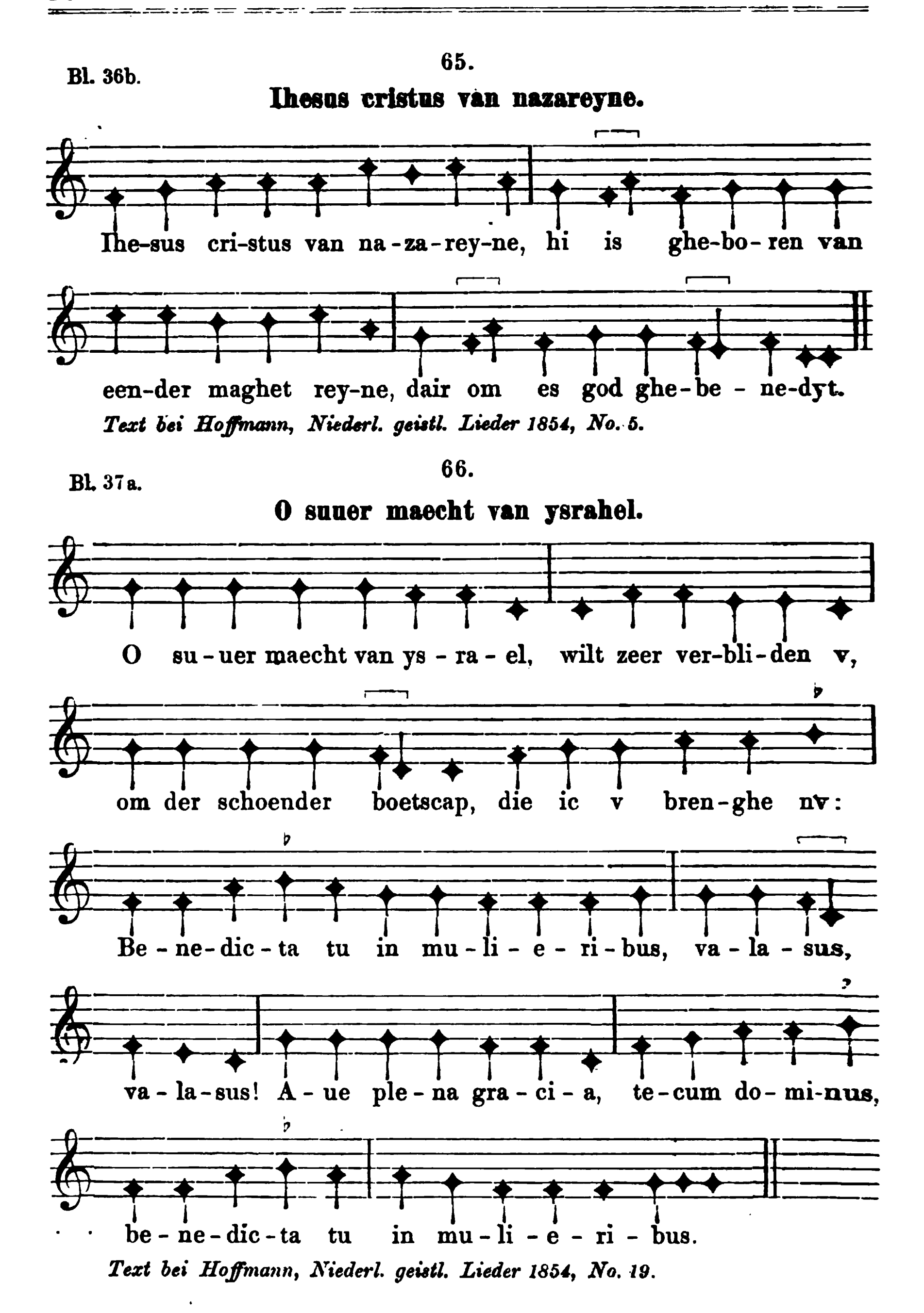
64.

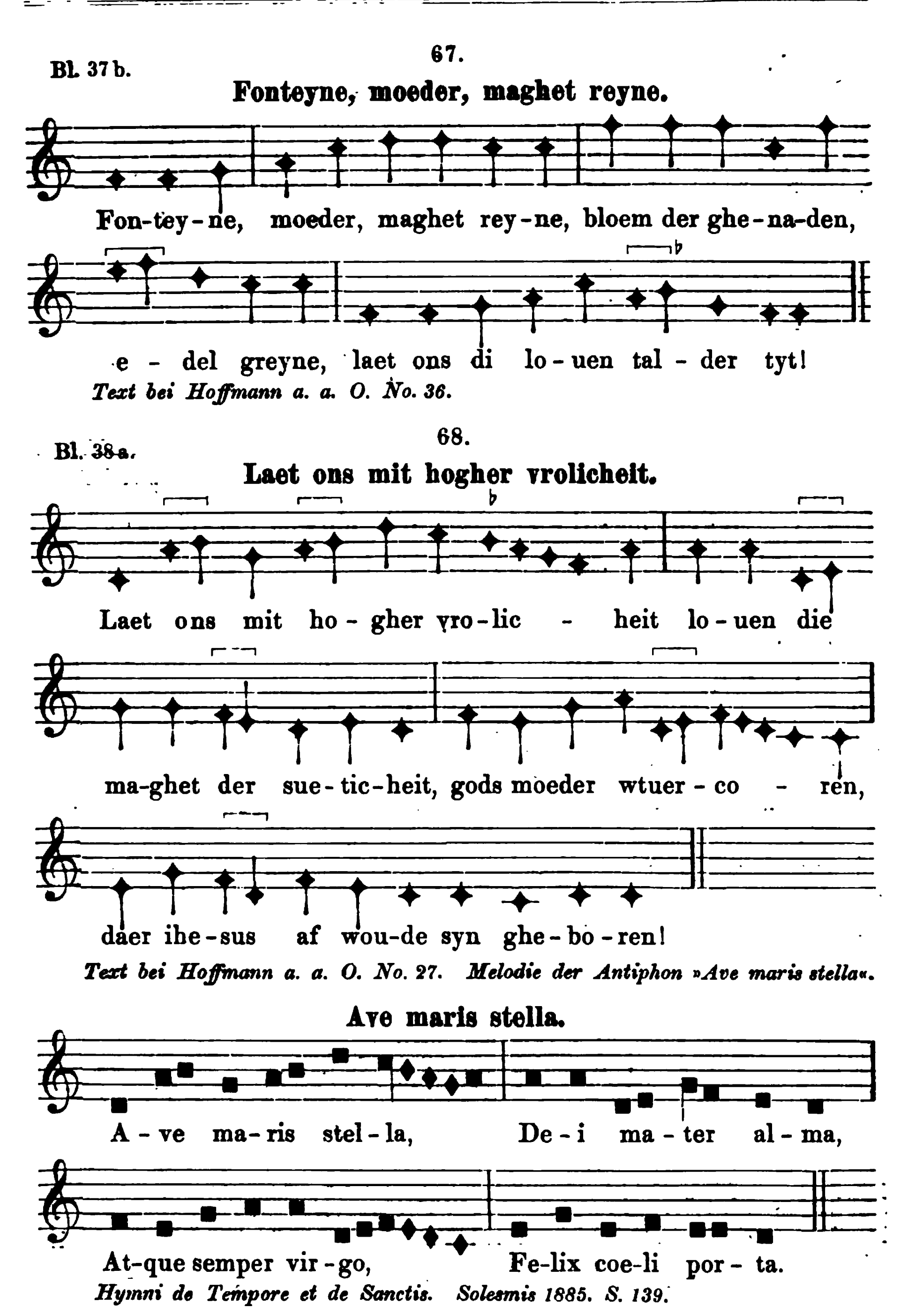
Omnes nv laet ons gode louen.

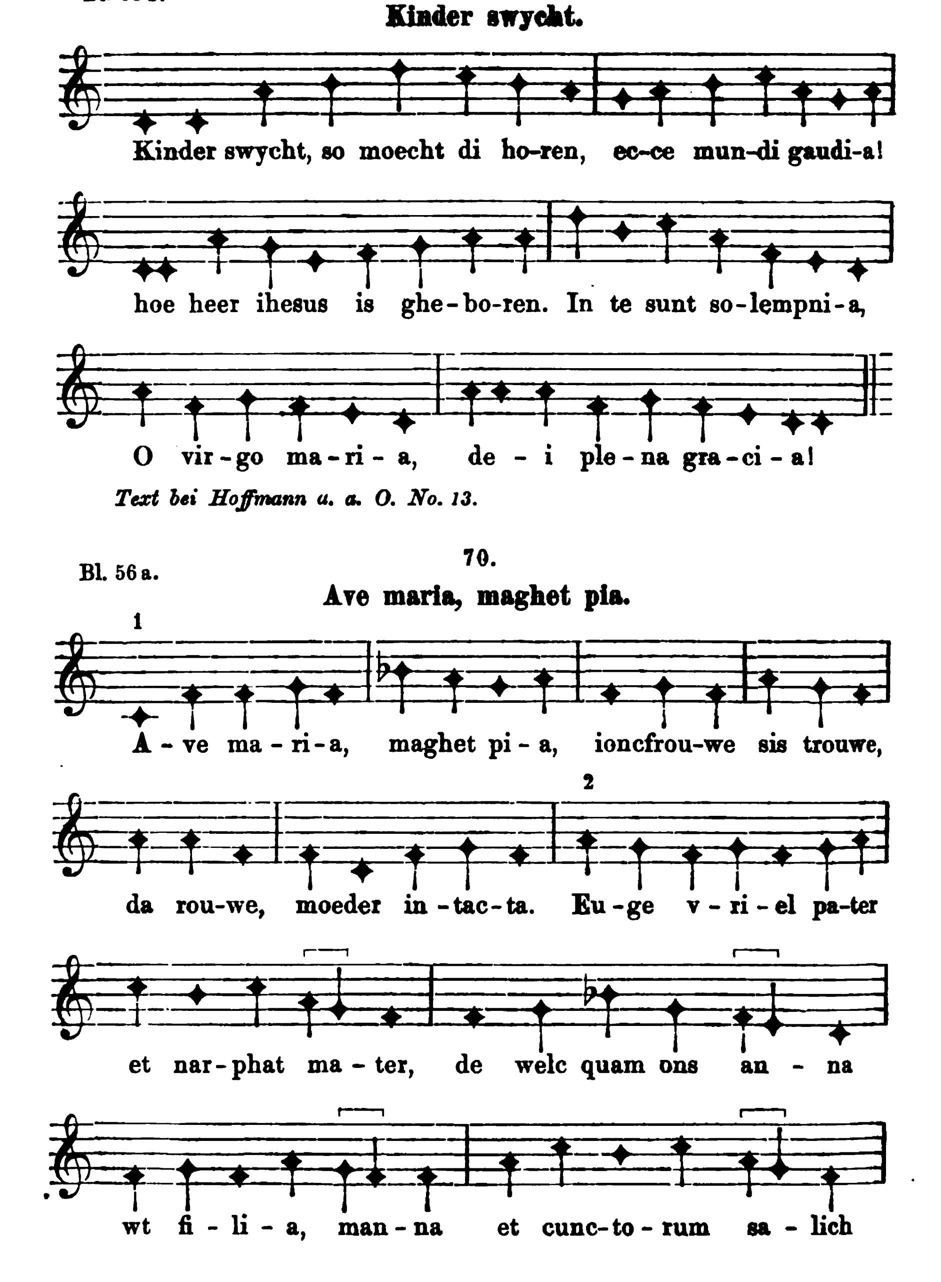


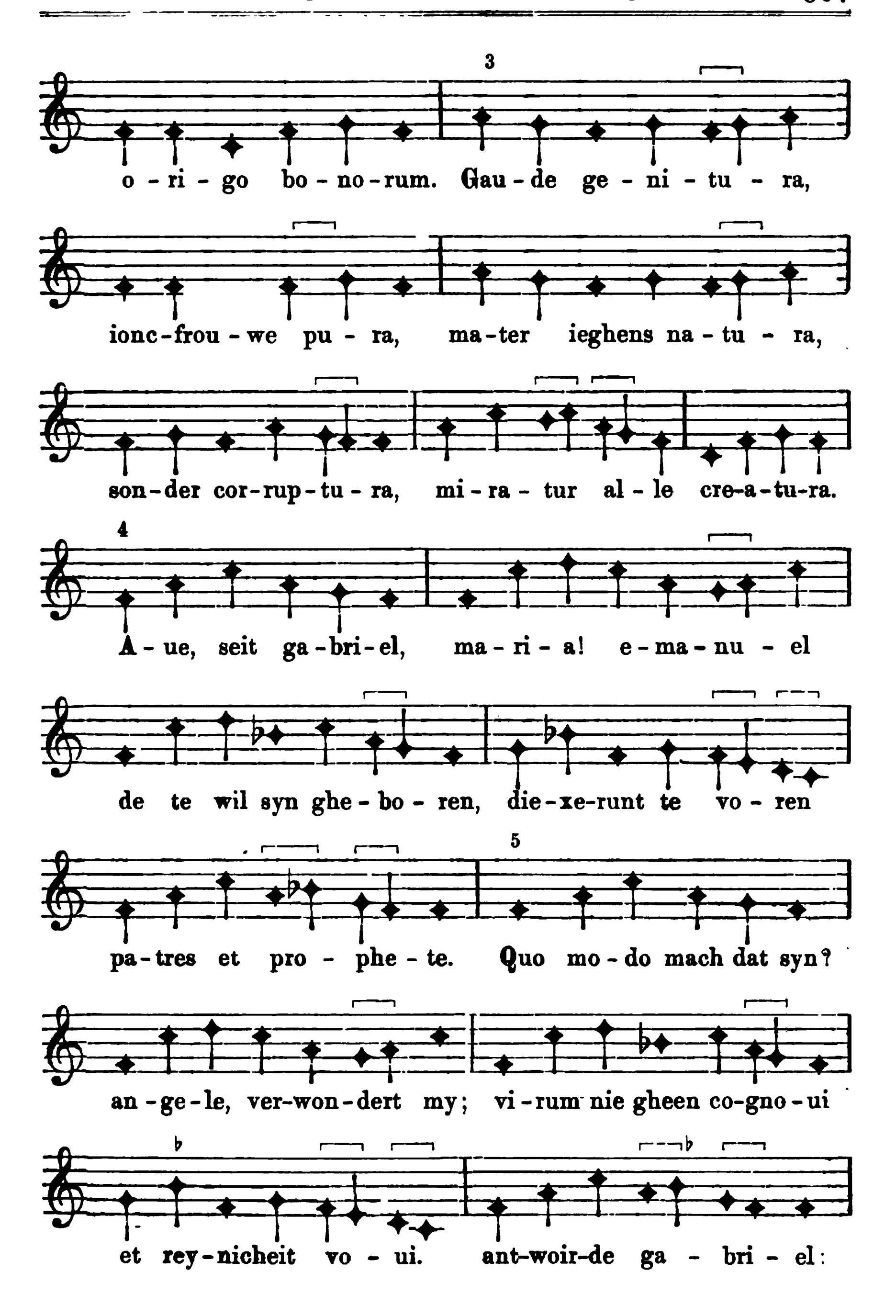
Die weiteren Textstrophen bei Hoffmann »In dulci jubilo« Hannover 1861, No. 26.

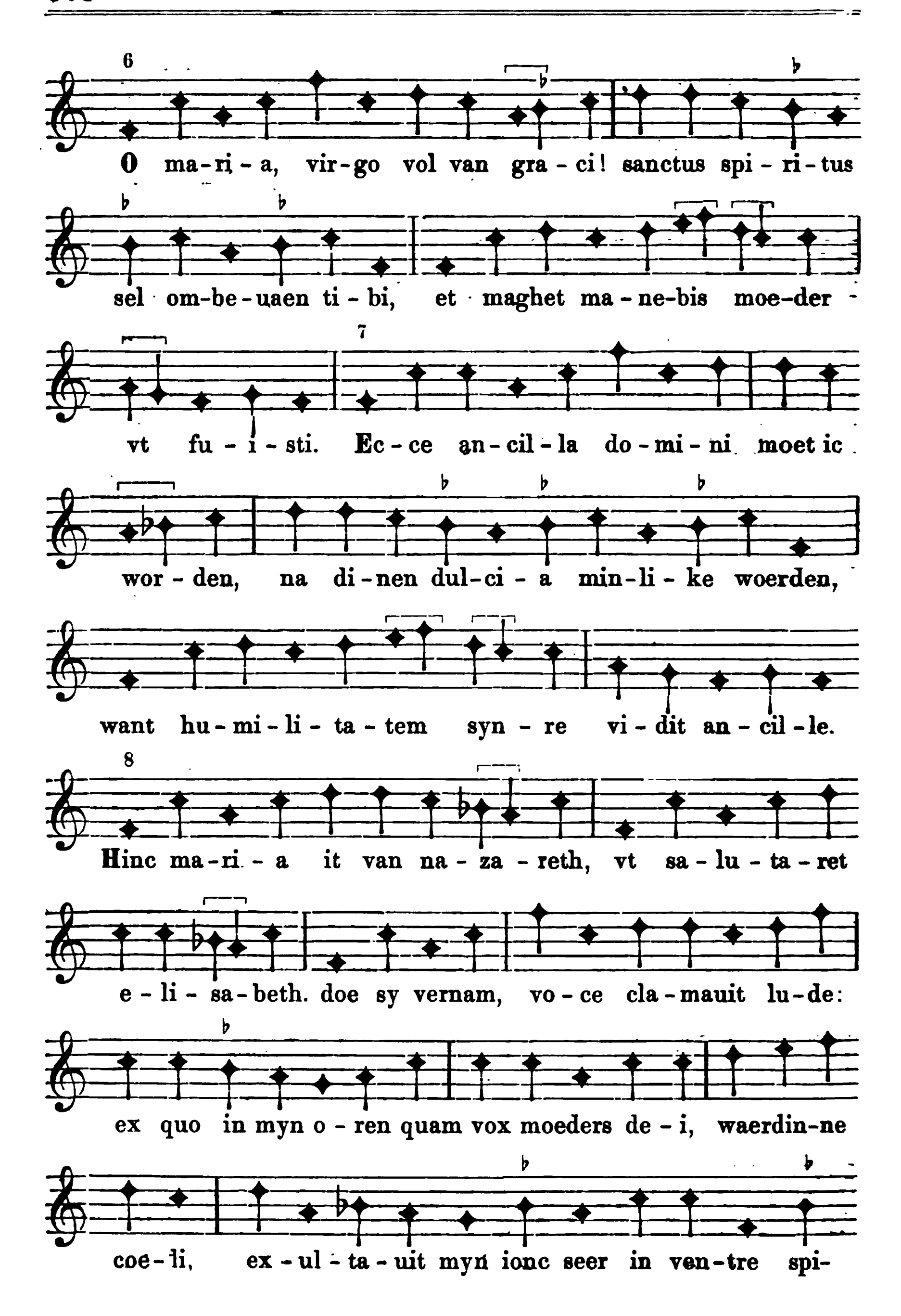
[1] wahrscheinlich Druckfehler, soll *e* sein.

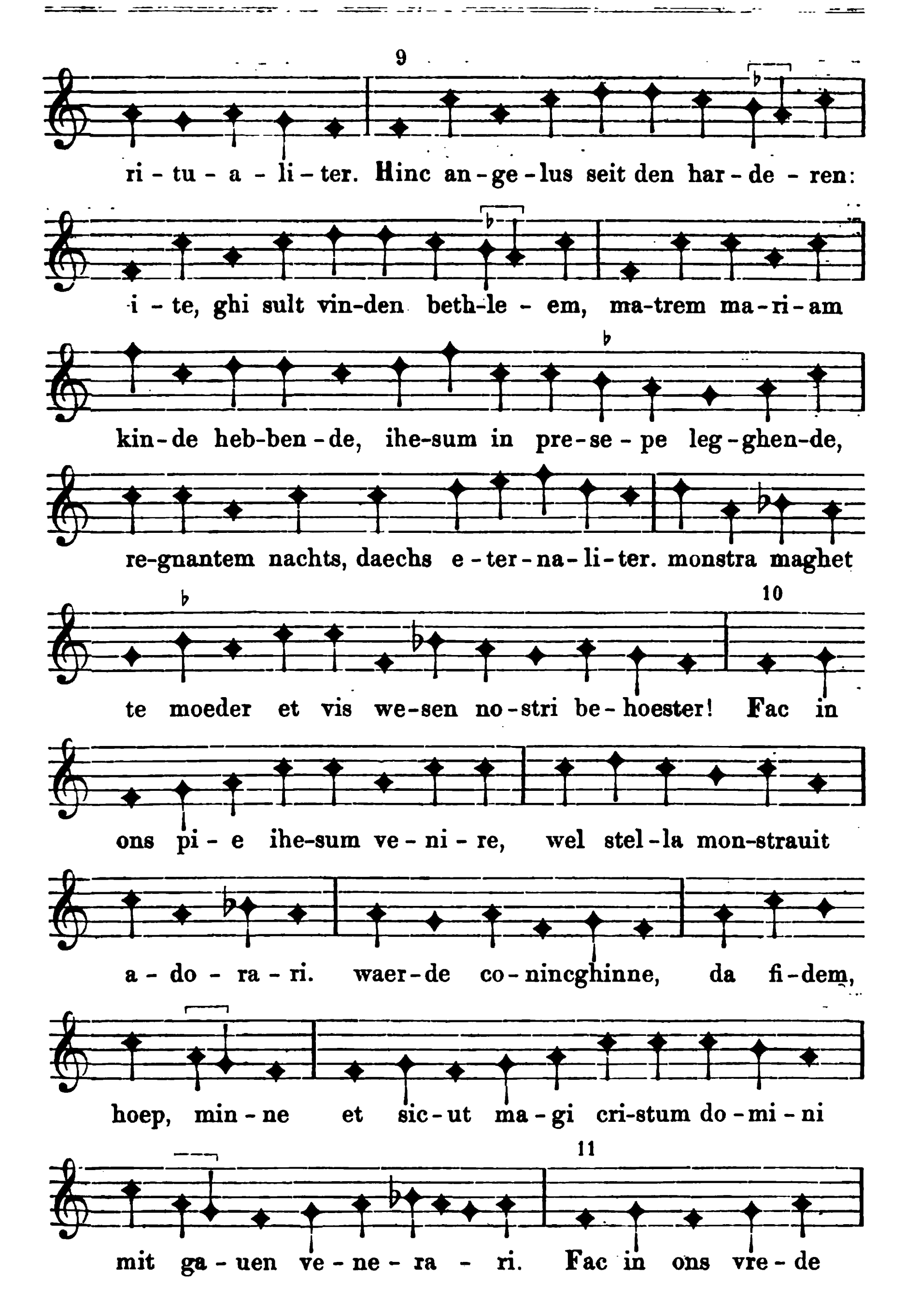

Bl. 36b.
65.
Ihesus cristus van nazareyne.
Ihe-sus cri-stus van na-za-rey-ne, hi is ghe-bo-ren van
een-der maghet rey-ne, dair om es god ghe-be - ne-dyt.
Text bei Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder 1854, No. 5.
Bl. 37a.
66.
O suuer maecht van ysrahel.
O su-uer maecht van ys - ra - el, wilt zeer ver-bli-den v,
om der schoender boetscap, die ic v bren-ghe nv:
Be - ne-dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, va - la - sus,
va - la - sus! A - ue ple - na gra - ci - a, te - cum do - mi-nus,
be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus.
Text bei Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder 1854, No. 19.

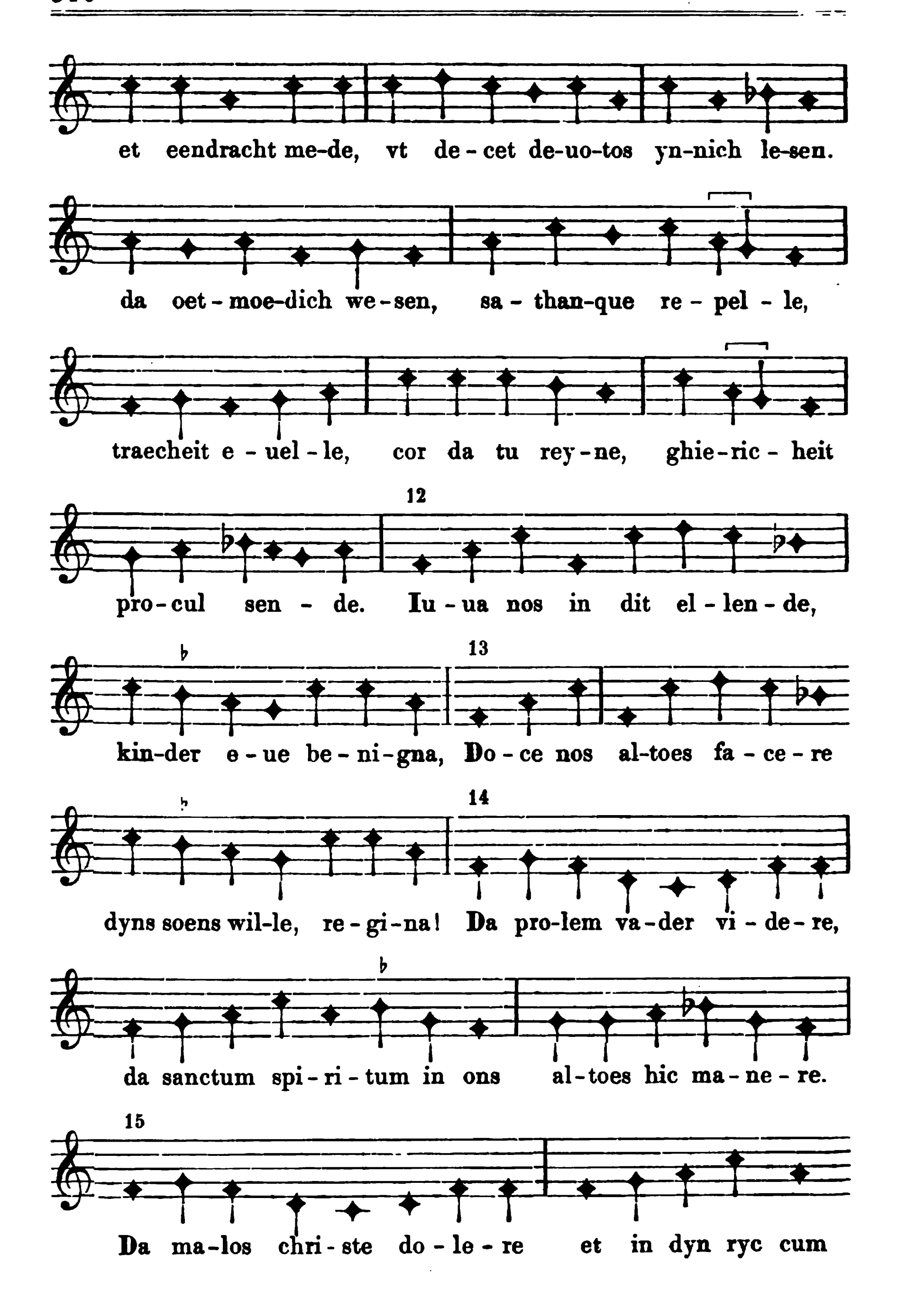

Bl. 37 b.
67.
Fonteyne, moeder, maghet reyne.
Fon-tey-ne, moeder, maghet rey-ne, bloem der ghe-na-den,
e - del greyne, laet ons di lo-uen tal - der tyt!
Text bei Hoffmann a. a. O. No. 36.
Bl. 38 a.
68.
Laet ons mit hogher vrolicheit.
Laet ons mit ho - gher vro-lic - heit lo-uen die
ma-ghet der sue-tic-heit, gods moeder wtuer - co - ren,
daer ihe-sus af wou-de syn ghe-bo-ren!
Text bei Hoffmann a. a. O. No. 27. Melodie der Antiphon »Ave maris stella«.
Ave maris stella.
A - ve ma-ris stel-la, De-i ma - ter al - ma,
At-que semper vir-go, Fe-lix coe-li por - ta.
Hymni de Tempore et de Sanctis. Solesmis 1885. S. 139.
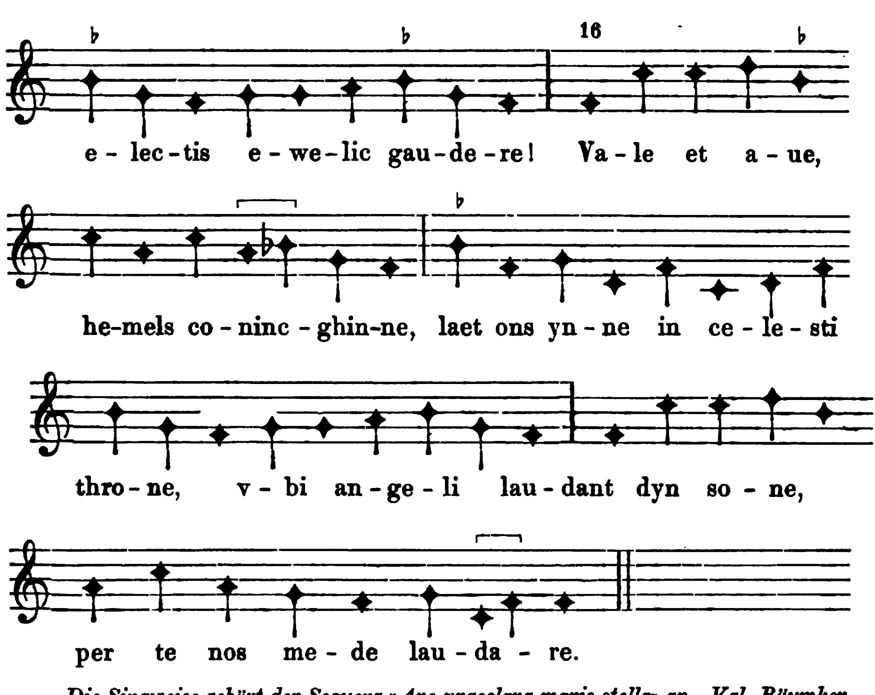

Bl. 38 b.
69.
Kinder swycht.
Kinder swycht, so moecht di ho-ren, ec-ce mun-di gaudi-a!
hoe heer ihesus is ghe-bo-ren. In te sunt so-lempni-a,
O vir-go ma-ri-a, de-i ple-na gra-ci-a!
Text bei Hoffmann u. a. O. No. 13.
Bl. 56 a.
70.
Ave maria, maghet pia.
1
A-ve ma-ri-a, maghet pi-a, ioncfrou-we sis trouwe,
2
da rou-we, moeder in-tac-ta. Eu-ge v-ri-el pa-ter
et nar-phat ma-ter, de welc quam ons an-na
wt fi-li-a, man-na et cunc-to-rum sa-lich


3
o - ri - go bo - no - rum. Gau - de ge - ni - tu - ra,
ionc-frou - we pu - ra, ma-ter ieghens na - tu - ra,
son-der cor-rup-tu - ra, mi - ra - tur al - le cre-a-tu-ra.
4
A - ue, seit ga-bri-el, ma - ri - a! e-ma-nu - el
de te wil syn ghe - bo - ren, die-xe-runt te vo - ren
5
pa-tres et pro - phe - te. Quo mo-do mach dat syn?
an-ge-le, ver-won-dert my; vi-rum nie gheen co-gno-ui
et rey-nicheit vo - ui. ant-woir-de ga - bri - el:


6
O ma-ri-a, vir-go vol van gra-ci! sanctus spi-ri-tus
sel om-be-uaen ti-bi, et maghet ma-ne-bis moe-der
7
vt fu-i-sti. Ec-ce an-cil-la do-mi-ni moet ic
wor-den, na di-nen dul-ci-a min-li-ke woerden,
want hu-mi-li-ta-tem syn-re vi-dit an-cil-le.
8
Hinc ma-ri-a it van na-za-reth, vt sa-lu-ta-ret
e-li-sa-beth. doe sy vernam, vo-ce cla-mauit lu-de:
ex quo in myn o-ren quam vox moeders de-i, waerdin-ne
coe-li, ex-ul-ta-uit myn ionc seer in ven-tre spi-


9
ri - tu - a - li - ter. Hinc an - ge - lus seit den har - de - ren:
i - te, ghi sult vin-den beth-le - em, ma-trem ma - ri - am
kin - de heb-ben - de, ihe-sum in pre - se - pe leg - ghen-de,
re-gnantem nachts, daechs e - ter - na - li - ter. monstra maghet
10
te moeder et vis we-sen no - stri be - hoester! Fac in
ons pi - e ihe-sum ve - ni - re, wel stel - la mon-strauit
a - do - ra - ri. waer - de co - nincghinne, da fi - dem,
hoep, min - ne et sic - ut ma - gi cri-stum do - mi - ni
11
mit ga - uen ve - ne - ra - ri. Fac in ons vre - de


et eendracht me-de, vt de-cet de-uo-tos yn-nich le-sen.
da oet-moe-dich we-sen, sa-than-que re-pel-le,
traecheit e-uel-le, cor da tu rey-ne, ghie-ric-heit
12
pro-cul sen-de. Iu-ua nos in dit el-len-de,
13
kin-der e-ue be-ni-gna, Do-ce nos al-toes fa-ce-re
14
dyns soens wil-le, re-gi-na! Da pro-lem va-der vi-de-re,
da sanctum spi-ri-tum in ons al-toes hic ma-ne-re.
15
Da ma-los chri-ste do-le-re et in dyn ryc cum
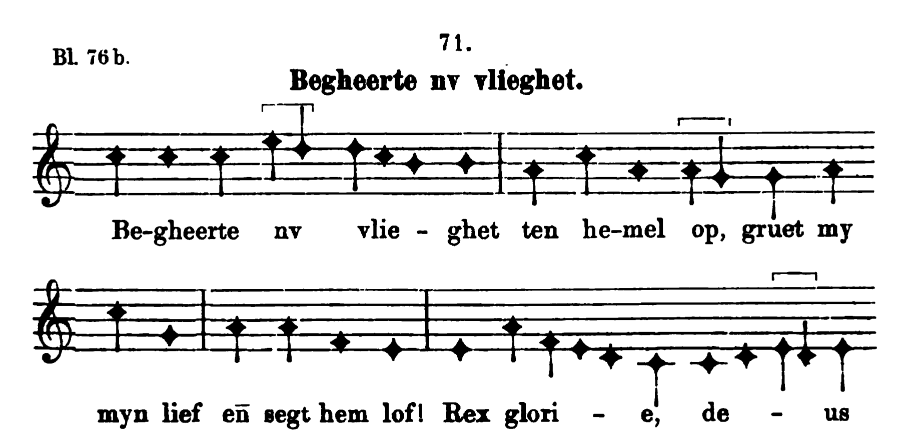


Die Singweise gehört der Sequenz »Ave praeclara maris stella« an. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II, No. 8. In den späteren Gesangbüchern ist ♭ der Melodie vorgezeichnet.

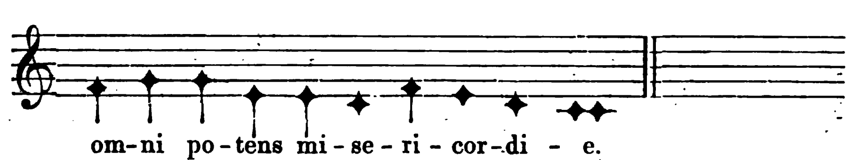
Die ganze Sequenz enthält 9 verschiedene Melodiesätze (Choräle). Der Anfang sowie der Schluß (Satz 1 und 16) haben besondere Singweisen. Von den übrigen 14 Abtheilungen der Sequenz (No. 2 bis 15) werden je zwei aufeinanderfolgende Sätze nach demselben Choral gesungen. Vgl. Hoffmann »In dulci jubilo«, No. 27.

Bl. 76 b.

71.

Begheerte nv vlieghet.



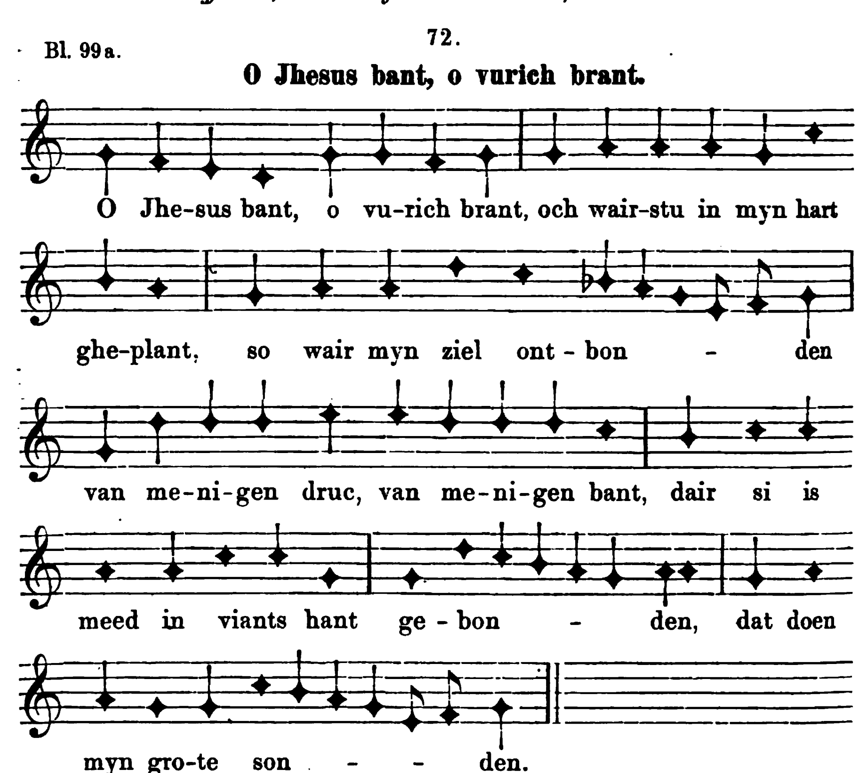


Text bei Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder 1854, No. 88.

Bl. 99a.

72.

O Jhesus bant, o vurich brant.



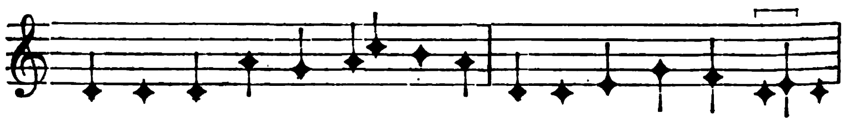
An dieser Stelle der Handschrift steht nur die obige Strophe, Bl. 111 der ganze Text mit der Überschrift: »Vrou venus bant, o vurich brant«. Bei Hoffmann a. a. O. No. 60 steht ein anderes Lied mit gleichem Anfange.

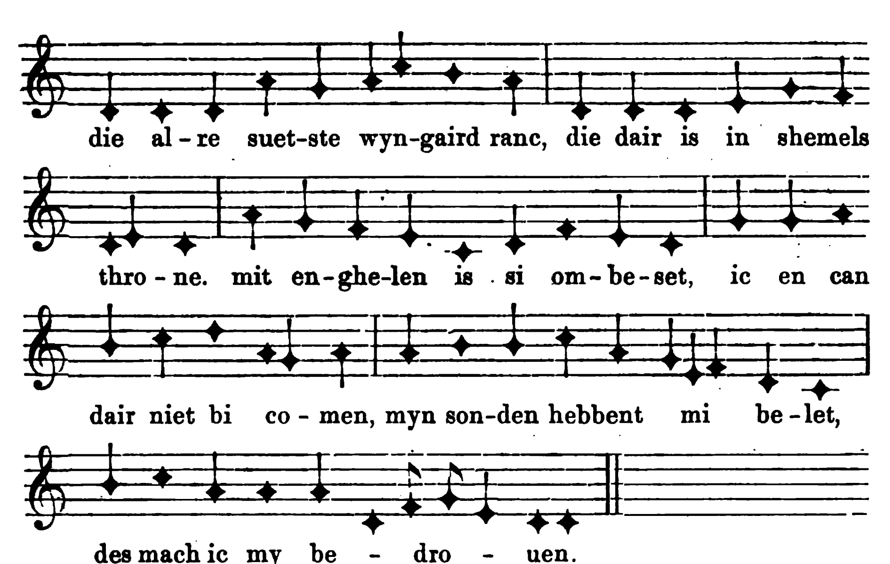
Bl. 99a.

73.



Ic heb gheiaecht myn leuen lanc.





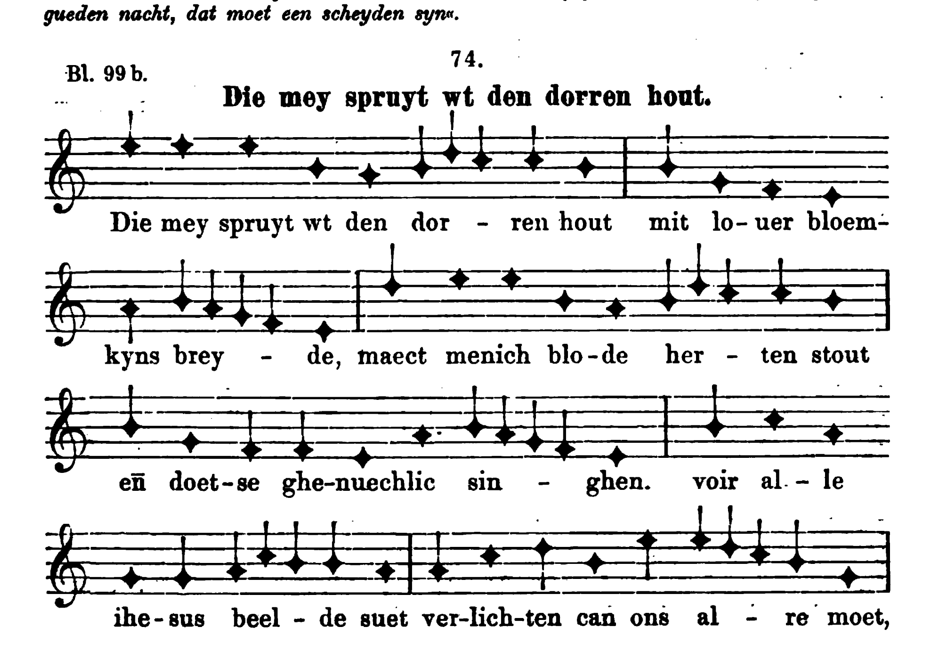
Der vollständige Text dieses Liedes steht Bl. 111 der Handschrift unter dem Namen Brugman mit der Überschrift: »Na groenre verwe myn hart verlanct«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 109.

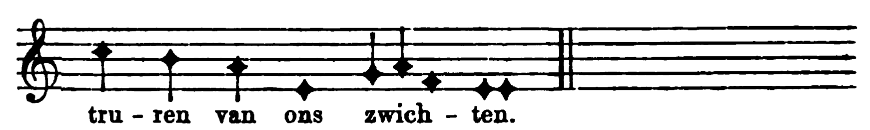
In der Handschrift C, S. 24 ist als Weise angegeben: »Adieu myn lief, hebt gueden nacht, dat moet een scheyden syn«.

Bl. 99 b.

74.

Die mey spruyt wt den dorren hout.
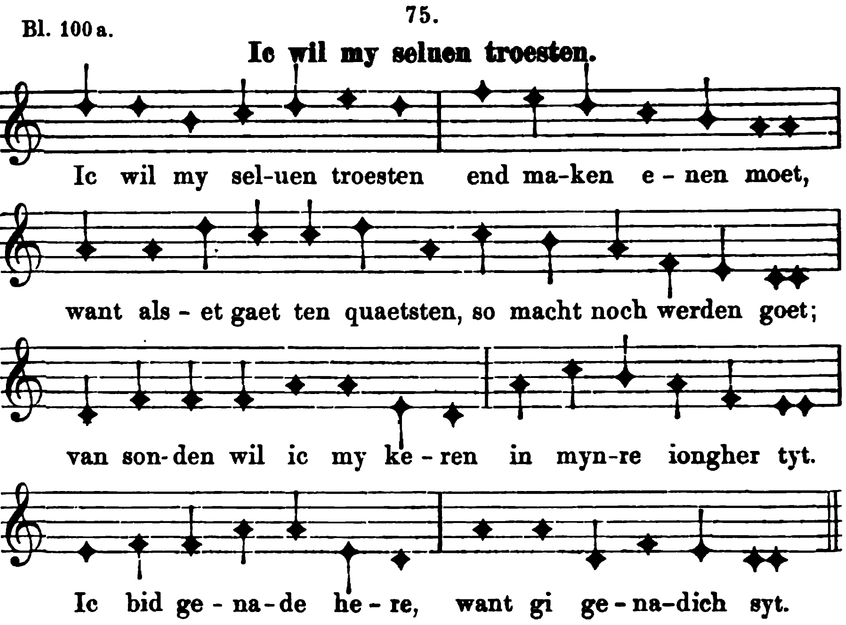




Der vollständige Text steht Bl. 114 der Handschrift mit der Überschrift: »Die mey spruyt wt dorren hout«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 106.

Bl. 100 a.

75.

Ic wil my seluen troesten.



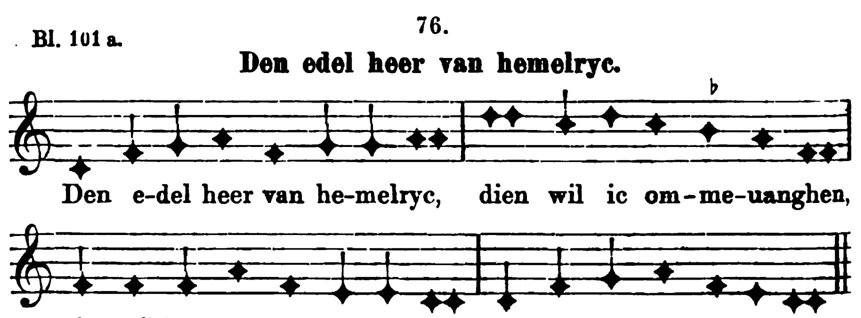
Der vollständige Text der Handschrift steht Bl. 124 mit der Überschrift: »Ic wil my seluen troesten, eñ maken enen«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 62.

In der andern Berliner Handschrift C, Seite 9 heißt es: »dit is die wyse: Lief hebben ende myden«.

Bl. 101 a.

76.

Den edel heer van hemelryc.



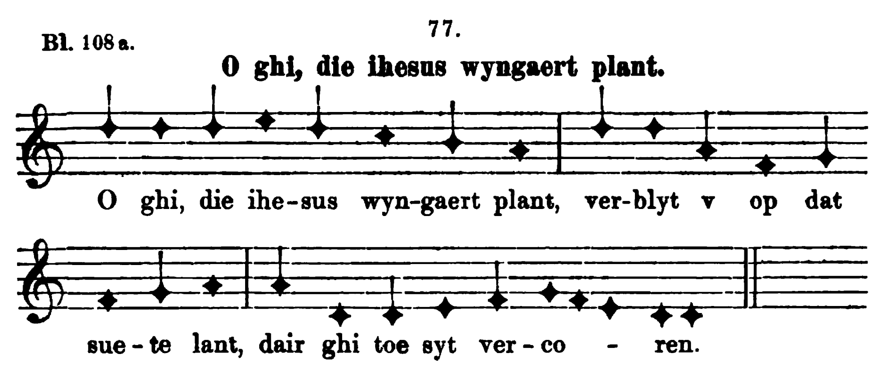
Der vollständige Text Bl. 130 hat die Überschrift: »Die edele heer van brunensmyc, die heeft een kint gevangen«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 76.

Man vergleiche das Kirchenlied »Mein Gmüt serr dörr vnd durstig ist« im II. Bande meines Werkes No. 351, so wird man finden, daß die Anfänge der Melodien übereinstimmen.

Bl. 108 a.

77.

O ghi, die ihesus wyngaert plant.



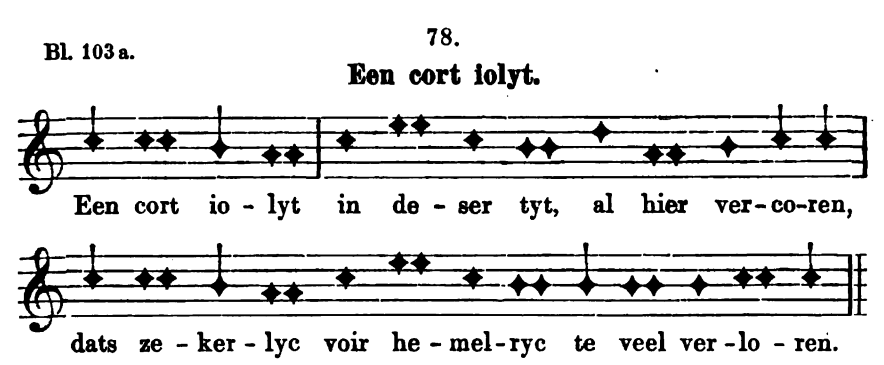
Die erste Hälfte der Melodie stimmt überein mit dem Liede von den 10 Geboten in Beuttners Gesangbuch »O Herre Gott das seynd dein Gebott«. Vgl. mein Werk »Das kath. deutsche Kirchenlied« I. Bd. S. 423.

Den weiteren Text findet man unter No. 9.

Bl. 103 a.

78.

Een cort iolyt.

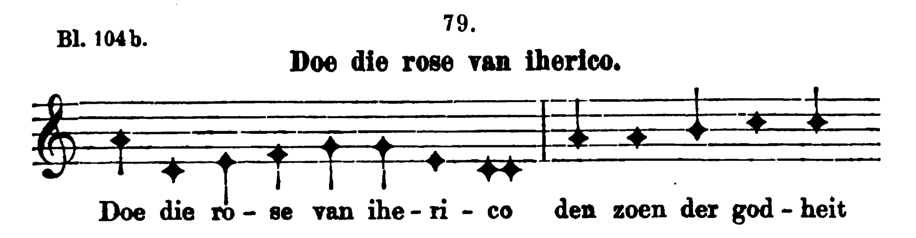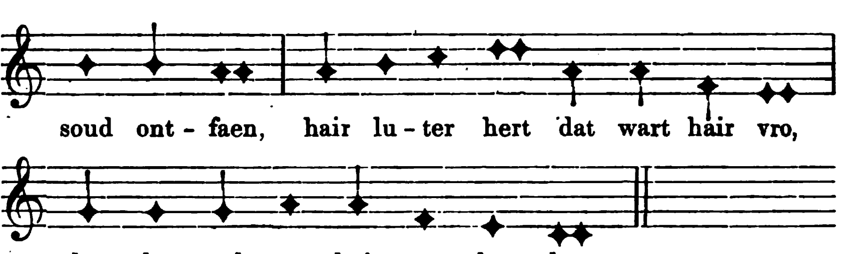


Hier nur die erste Strophe. Der vollständige Text Bl. 128 hat die Überschrift: »Tis al ghedaen myn oestwairts gaen«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 116.

Bl. 104 b.

79.

Doe die rose van iherico.
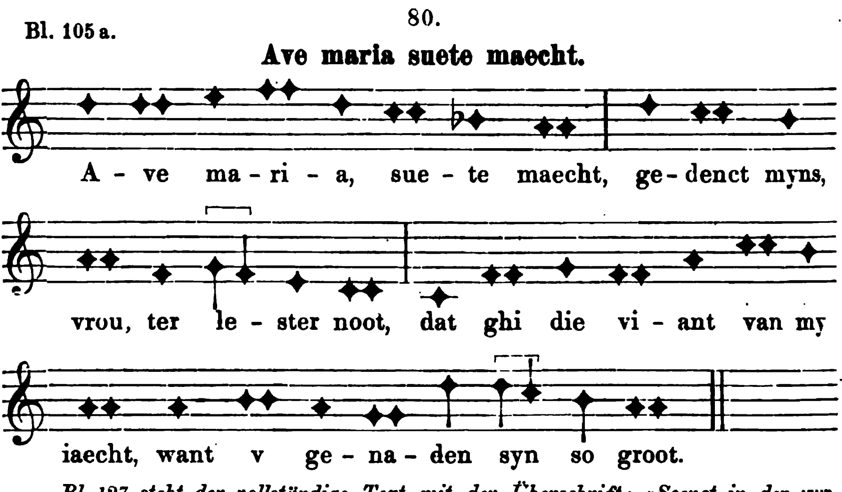




An dieser Stelle nur eine Strophe. Bl. 148 steht der vollständige Text mit der Überschrift: »Myn hoep, myn troest, myn toeuerlaet staet aen eenre ioncfrouwe«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 20.

Bl. 105 a.

80.

Ave maria suete maecht.
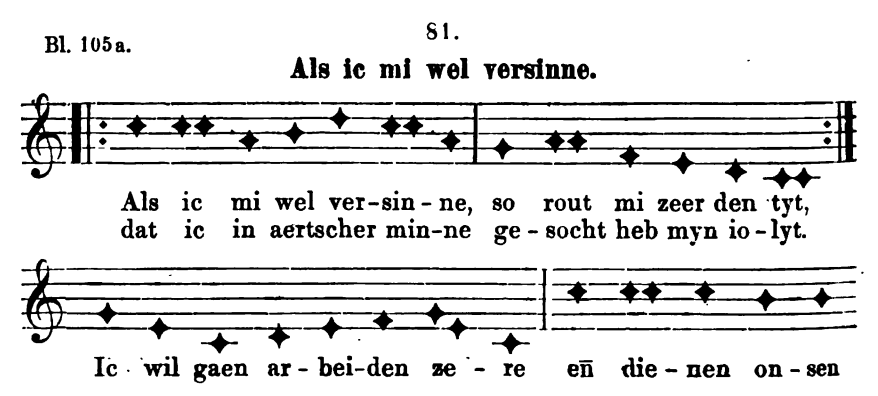


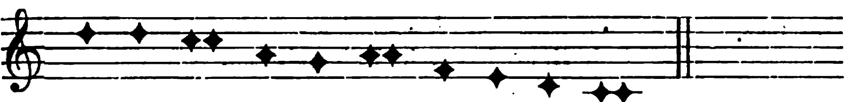
Bl. 127 steht der vollständige Text mit der Überschrift: »Scenct in den wyn, laet drincken vry, wi willen truren«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 34.

Bl. 105 a.

81.

Als ic mi wel versinne.





lie-uen hee - re van al des ic ver-mach.

Bl. 129 steht der vollständige Text mit der Überschrift: »Ic weets een molenarinne, van hartsen also fyer, in«. Vgl. Hoffmann a. a. O. No. 55.

Bl 106b.

82.

Als wi dair in ons seluen gaen.

Als wi dair in ons sel-uen gaen, soe vind wi niet dat mach

bestaen, dair ons die werelt toe dwin - get; Want si

be-loeft ons lich-te-lic, lan-ge te le-uen op airden-ryc

eñ wat genoecht in brin - get. Dus trexs ons hart

be - drie - ghent-lyc, dat wi ver-su-men on - se tyt,

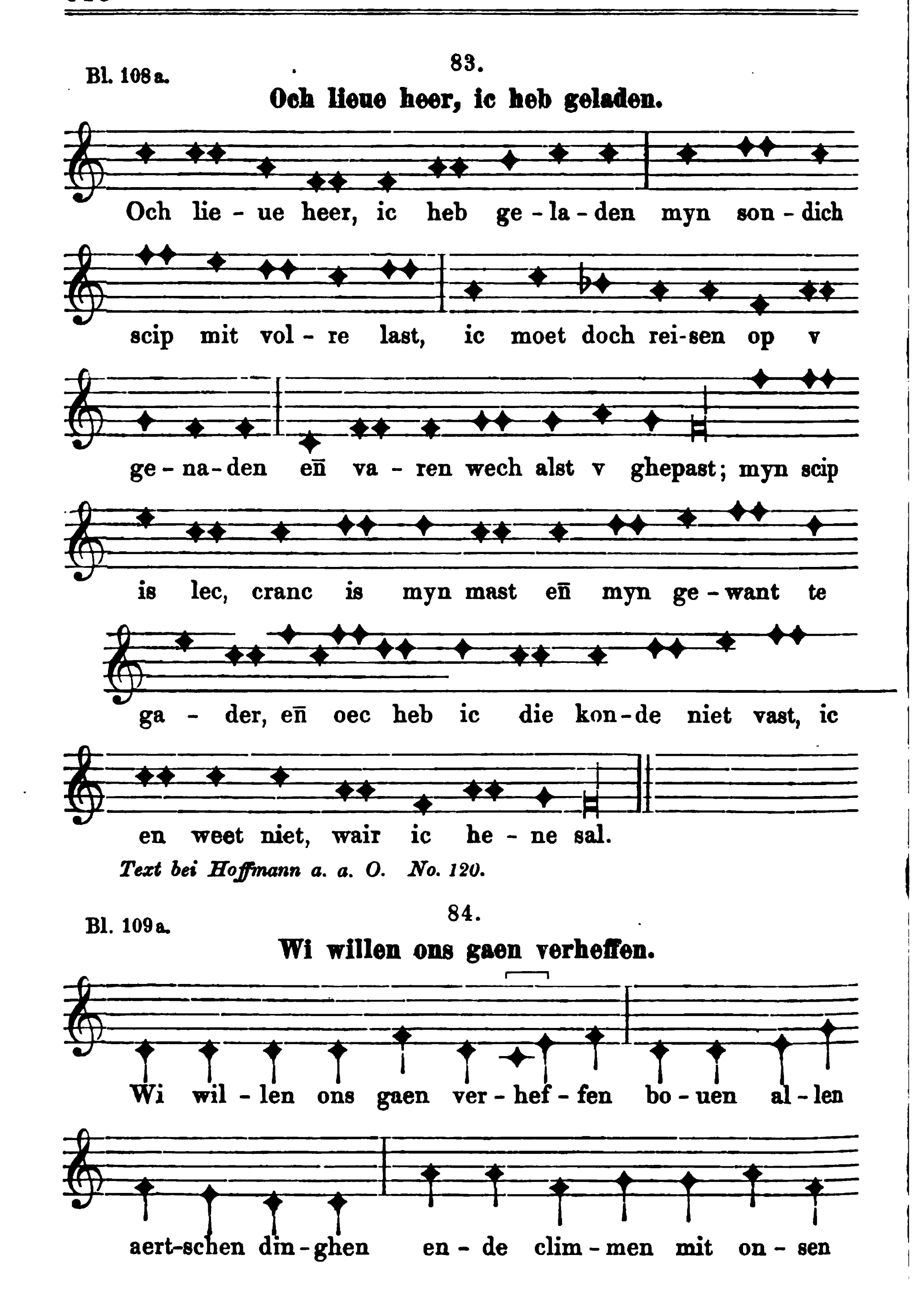
hoe moech wi des ghe - li - - - den?

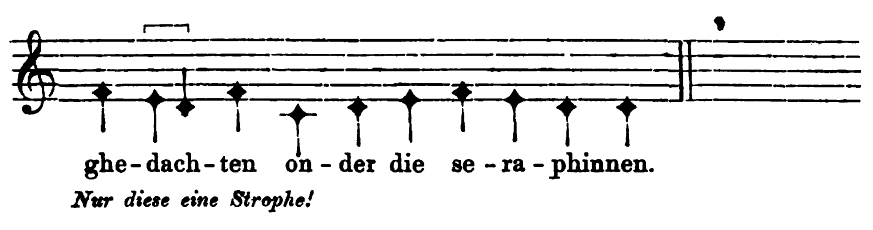
Der vollständige Text Bl. 132 hat die Überschrift: »Ic quam dair ic die meye vant staen mit«. Hoffmann a. a. O. No. 114.

Bl. 108a.

83.

Och lieue heer, ic heb geladen.

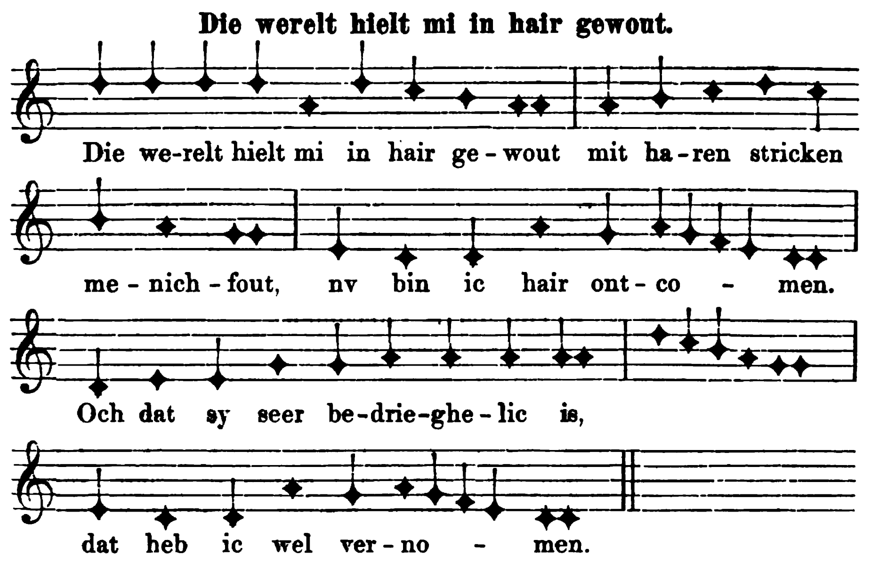




Nur diese eine Strophe!

Bl. 174 a.

85.



Der vollständige Text steht Bl. 153 b der Handschrift mit der Überschrift: »dit liedekyn heeft gemaect bairt suster die clusenarinne tvtrecht«. Siehe die Einleitung S. 160. Vgl. Hoffmann, a. a. O. No. 110.

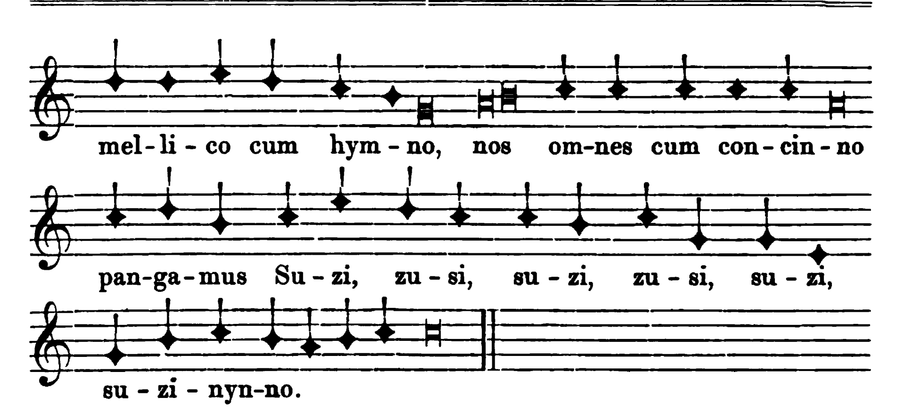
86.



Processionale. Papierhandschrift aus dem Kloster Schonenberch. 1533. Bl. 52 b.

Ex si-nu ma-tris par-vu - lus est pro-gres-sus Jhesu-lus,

Al-soe de son-ne dorch dat glas. Mel-li - co cum hymno,



2. Per Gabrielem nuncium
virgo concepit filium
eyn ionckfrou reyn kuesch ende zart
Mellico cum hymno etc.

3. Cognouit bina bestia
quem cingebat tunc fascia
dat he de hoechste konnynck was
Mellico cum hymno etc.

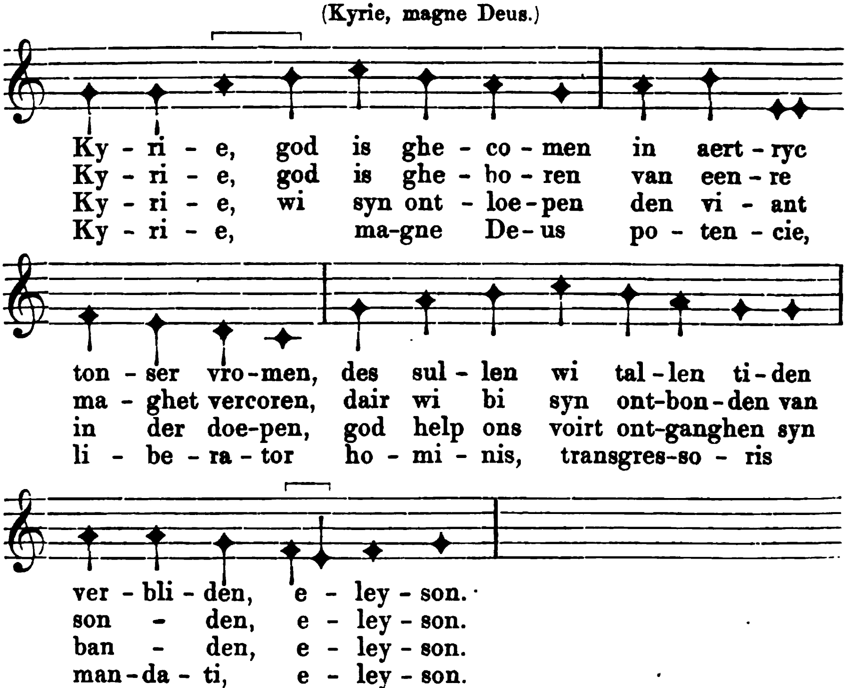
Ich habe dieses Mischlied aus einer späteren Handschrift hier beigefügt.

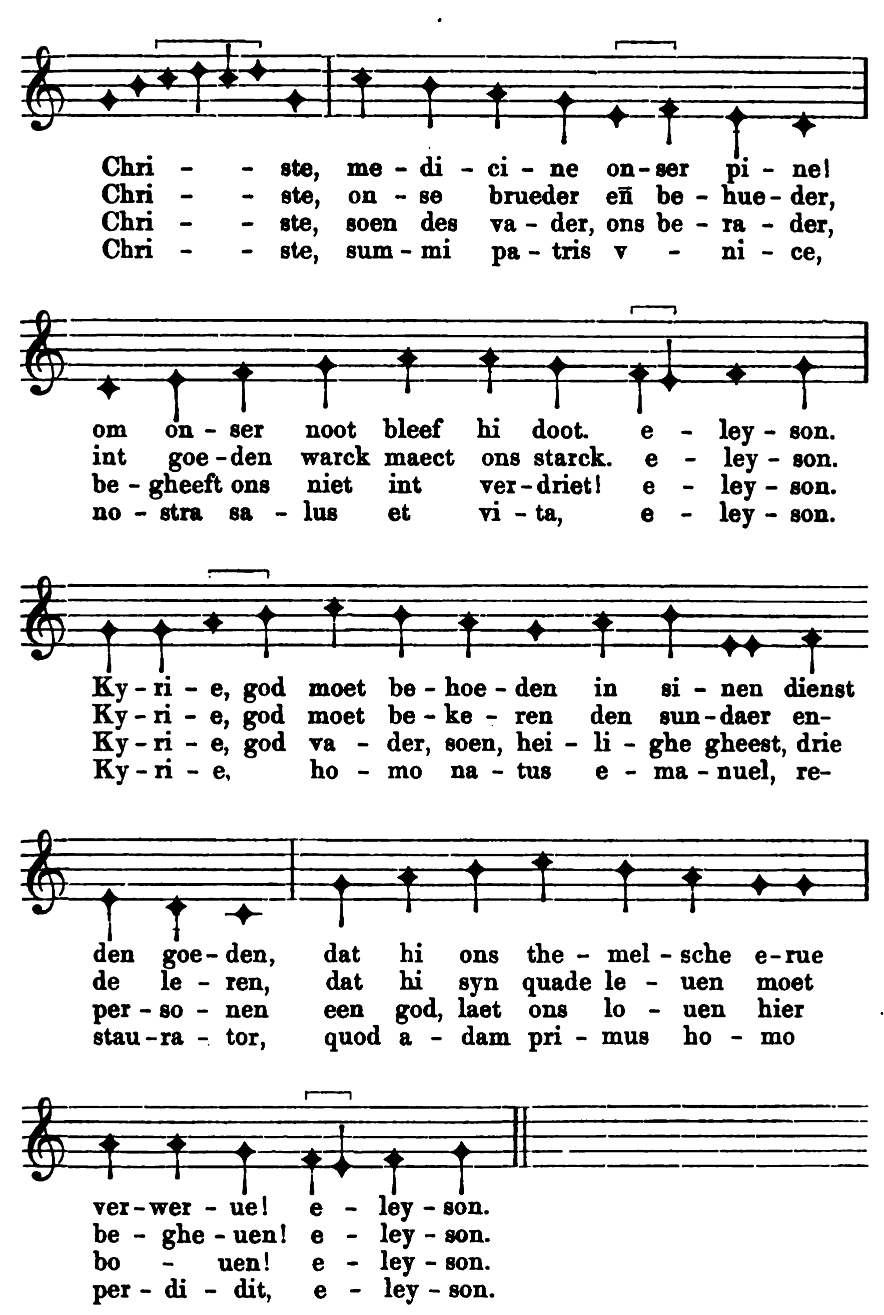
Hdschr. B., Bl. 66 a.

87.

Kyrie god is ghecomen.

(Kyrie, magne Deus.)




Chri - - ste, me - di - ci - ne on - ser pi - ne!
Chri - - ste, on - se brueder eñ be - hue - der,
Chri - - ste, soen des va - der, ons be - ra - der,
Chri - - ste, sum - mi pa - tris v - ni - ce,
om on - ser noot bleef hi doot. e - ley - son.
int goe - den warck maect ons starck. e - ley - son.
be - gheeft ons niet int ver - driet! e - ley - son.
no - stra sa - lus et vi - ta, e - ley - son.
Ky - ri - e, god moet be - hoe - den in si - nen dienst
Ky - ri - e, god moet be - ke - ren den sun - daer en-
Ky - ri - e, god va - der, soen, hei - li - ghe gheest, drie
Ky - ri - e, ho - mo na - tus e - ma - nuel, re-
den goe - den, dat hi ons the - mel - sche e - rue
de le - ren, dat hi syn quade le - uen moet
per - so - nen een god, laet ons lo - uen hier
stau - ra - tor, quod a - dam pri - mus ho - mo
ver - wer - ue! e - ley - son.
be - ghe - uen! e - ley - son.
bo - uen! e - ley - son.
per - di - dit, e - ley - son.

Die Ligaturen beziehen sich auf den lateinischen Text. Dieser steht mit der Melodie Bl. 66 der Berliner Handschrift. Der niederländische Text findet sich Bl. 74 unter Hinweisung auf die Melodie »Kyrie magne Deus«.
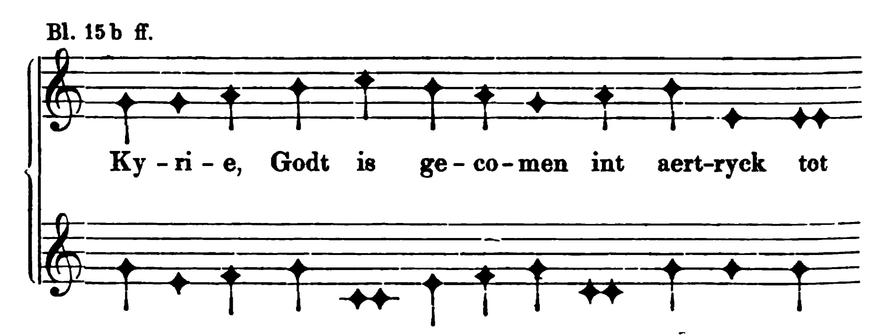
Dieser Gesang gehört zu den sog. Tropen. Unter Trope (vom griechischen Worte τρόπος, Wendung, Art und Weise, Sitte, Charakter, herkommend) versteht man einmal einen kurzen mit Noten versehenen Satz, z. B. »Quaerite primum regnum dei«, der dazu dient, dem Choralsänger die Tonart eines Stückes zu charakterisiren. In den Tonarien der mittelalterlichen Musikschriftsteller z. B. des Regino von Prüm, des Berno von Reichenau findet sich eine ganze Reihe solcher Tropen, nach den Tonarten geordnet, zusammengestellt. Fernerhin bedeutet das Wort Trope auch eine Einschaltung (Paraphrase oder Interpolation) in die liturgischen Texte des Kyrie, Sanctus, Agnus Dei etc. Die Tropen entstanden in ähnlicher Weise wie die Sequenzen. Man legte den reich neumirten Gängen des auf das Graduale folgenden »Alleluja's« längere oder kürzere Texte unter, um die Melodie leichter im Gedächtnisse behalten zu können. Gerade so verfuhr man mit den textlosen Gesängen des »Kyrie und Christe eleyson«. Um die Melodie besser zu fixiren, schob man passende lateinische Worte ein. Während in dem obigen »Kyrie« alle Noten von der dritten bis zur viertletzten auf der Silbe e gesungen zu werden pflegen, nimmt der eingeschobene Text »magne Deus« etc. die ganze Notenreihe für sich in Anspruch und zwar in der Weise, daß auf jede Textsilbe eine Note kommt.

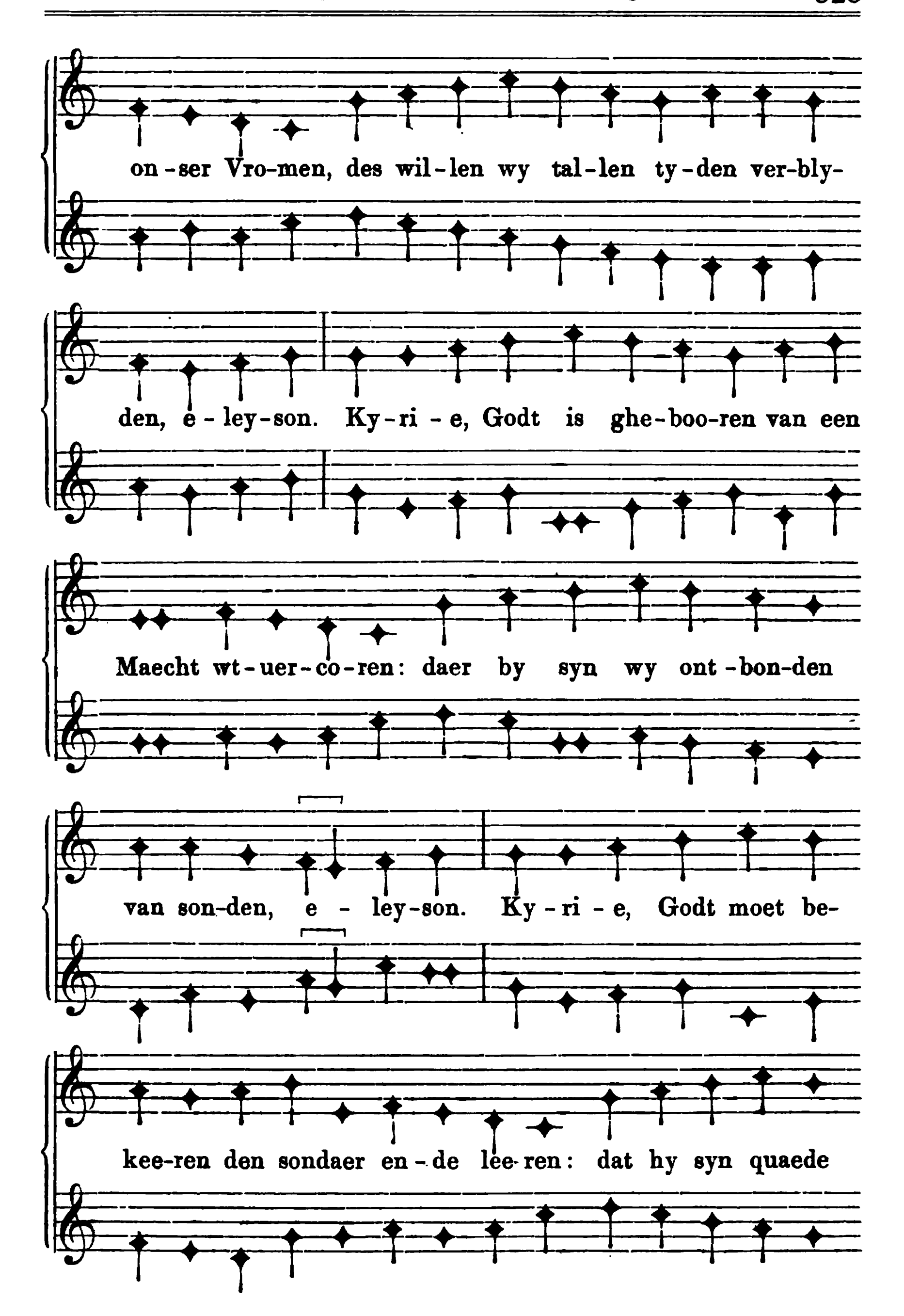
Solche Tropen waren, wie Gerbert (De cantu et musica sacra I, 344 ff.) nachweist, seit dem Ende des IX. Jahrhunderts im Gebrauch. Schubiger theilt in seinem Buche »Die Sängerschule St. Gallens« 1858. No. 42 eine Kyrie-Trope von dem Mönche Tuotilo in St. Gallen († 912) mit.

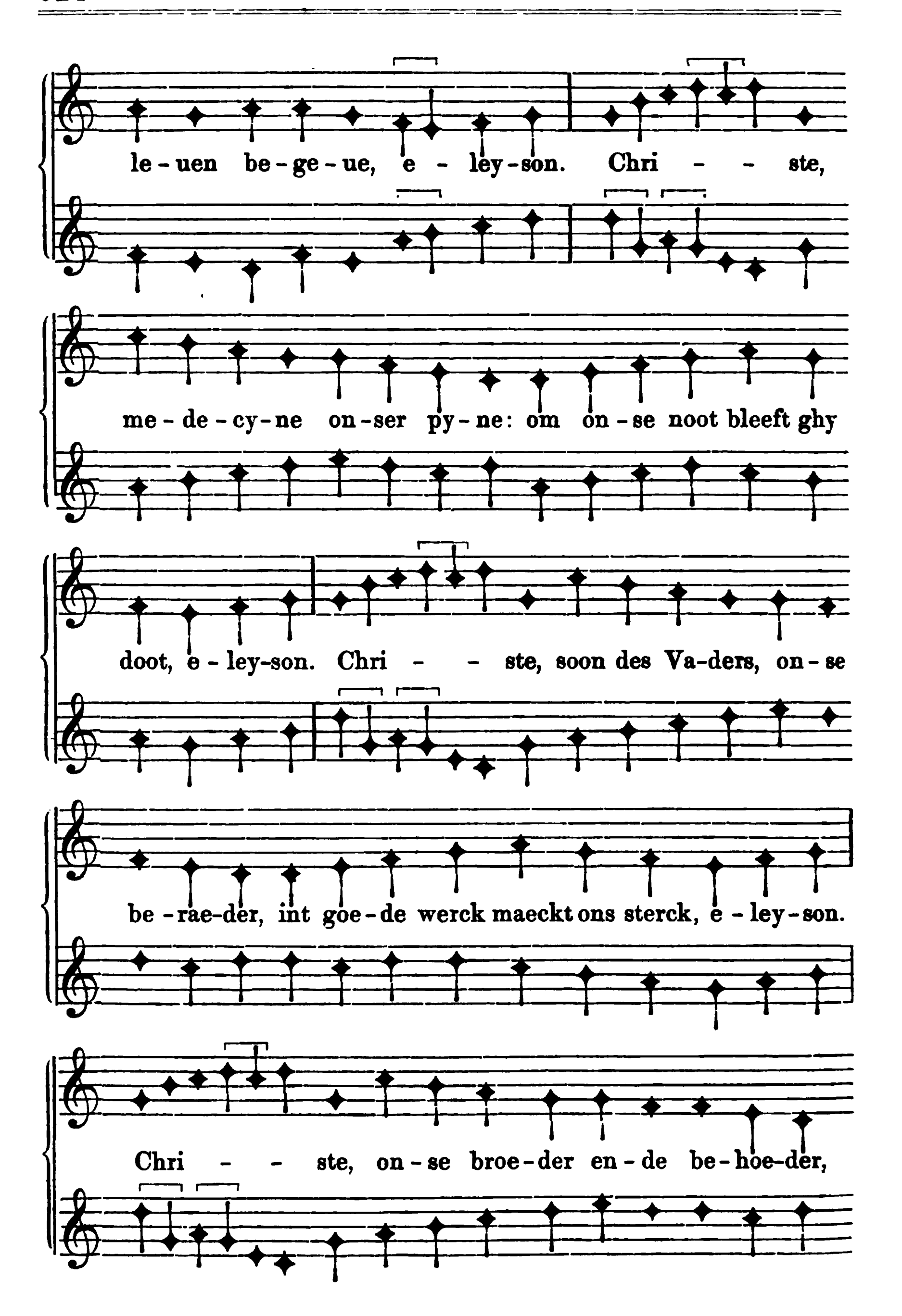
Unser obiges Kyrie, welches in der mixolydischen Tonart steht, hatte im Mittelalter unter dem Namen des »Kyrie magne Deus« eine ziemlich weite Verbreitung gefunden. Hermesdorff führt uns dasselbe aus verschiedenen Codices des XIII. Jahrhunderts vor. (Choralbeilage zum Gregoriusblatt 1881. No. 12.)

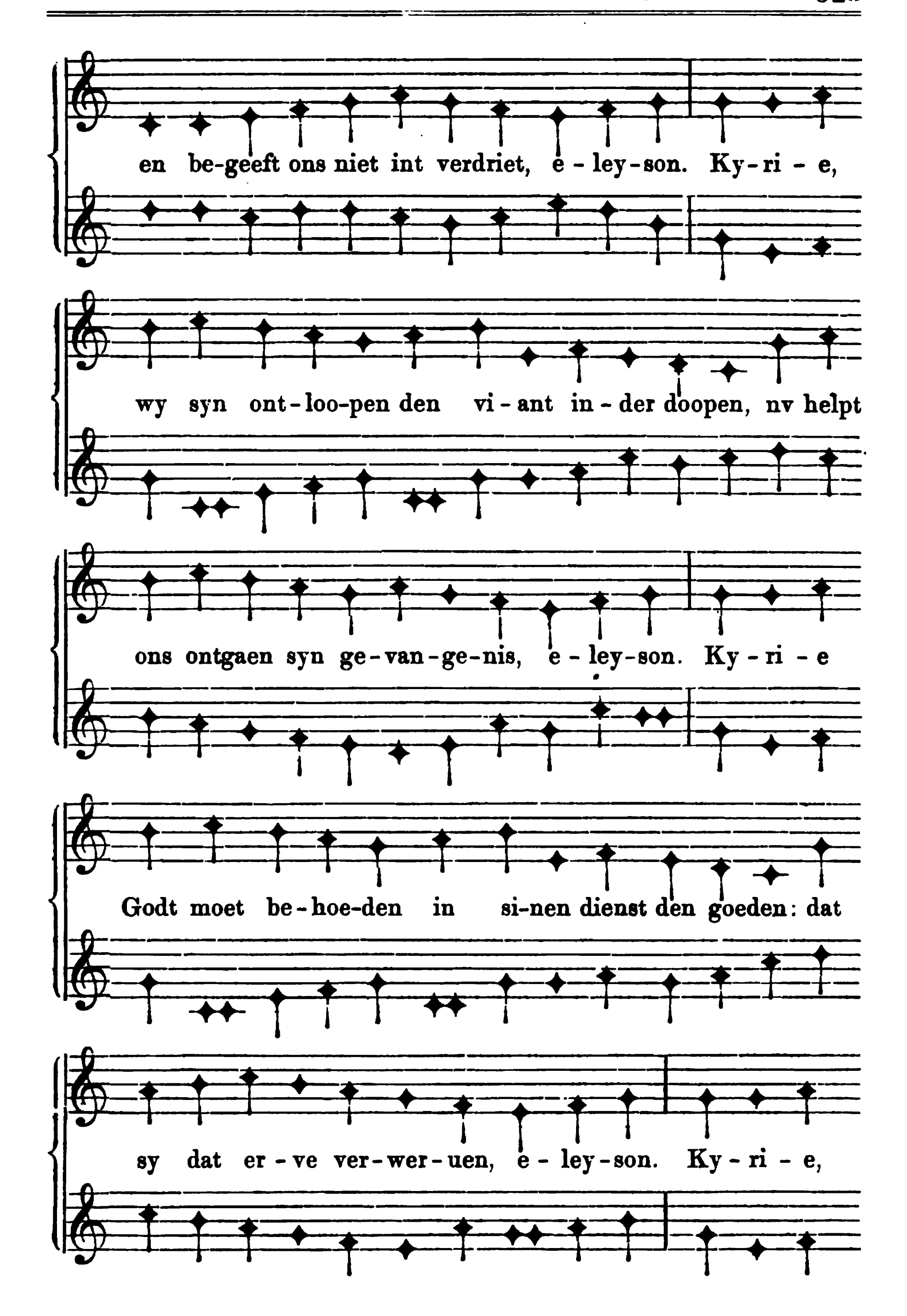
Bekannt ist, daß das »Kyrie eleyson« in Deutschland ursprünglich die einzige Art des geistlichen Volksgesanges bildete. Es läßt sich deshalb leicht erklären, daß die Kyrie-Tropen populär und für den außerliturgischen Gebrauch mit Texten in der Volkssprache versehen wurden. Eine Menge derartiger Gesänge findet sich in den Handschriften und in den Gesangbüchern bis ins XVII. Jahrhundert hinein.

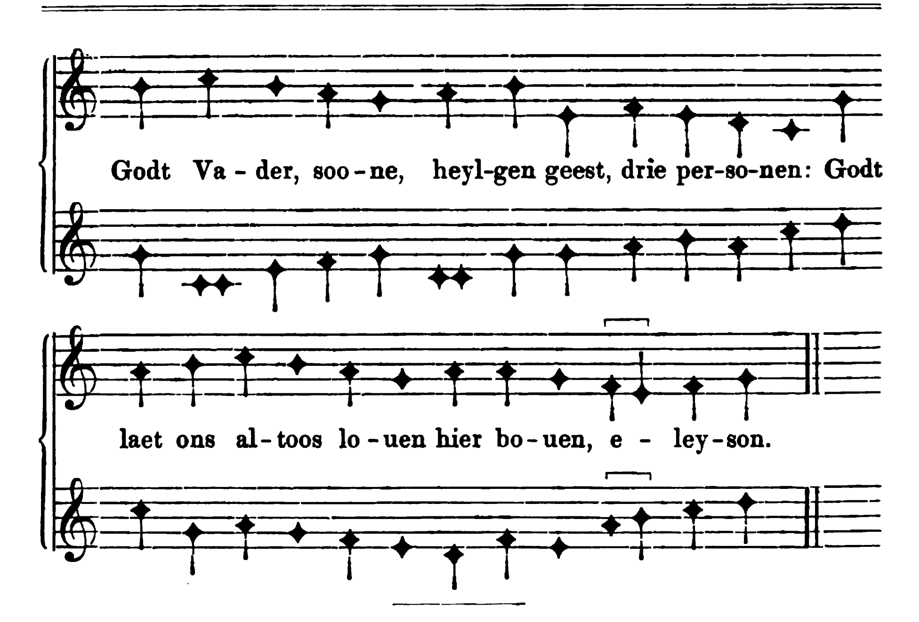
Ich gebe nachstehend denselben Gesang zweistimmig aus einer Handschrift, welche allerdings jünger ist als die Berliner. P. Kronenburg im Redemptoristenkloster zu Roermond (holländisch Limburg) stellte mir dieselbe zur Verfügung. Sie ist angebunden an ein Officium sepeliendi mortuos. Antwerpiae 1589.




on-ser Vro-men, des wil-len wy tal-len ty-den ver-bly-
den, e-ley-son. Ky-ri-e, Godt is ghe-boo-ren van een
Maecht wt-uer-co-ren: daer by syn wy ont-bon-den
van son-den, e - ley-son. Ky-ri-e, Godt moet be-
kee-ren den sondaer en-de lee-ren: dat hy syn quaede


le - uen be - ge - ue, e - ley - son. Chri - - ste,
me - de - cy - ne on - ser py - ne: om on - se noot bleeft ghy
doot, e - ley - son. Chri - - ste, soon des Va - ders, on - se
be - rae - der, int goe - de werck maeckt ons sterck, e - ley - son.
Chri - - ste, on - se broe - der en - de be - hoe - der,


en be-geeft ons niet int verdriet, e - ley - son. Ky - ri - e,
wy syn ont - loo-pen den vi - ant in - der doopen, nv helpt
ons ontgaen syn ge - van - ge - nis, e - ley - son. Ky - ri - e
Godt moet be - hoe-den in si-nen dienst den goeden: dat
sy dat er - ve ver - wer - uen, e - ley - son. Ky - ri - e,



Einleitungen zu den Liedern der Wiener Handschrift.

(Vgl. S. 166.)

No. 3 »O ihesu heer«.

Wantet die ziel lastelic valt, der werrelts gegenuechten te begeuen ende anxt eñ vrees heeft, aen te nemen enen geestelic leuen ende nochtans die werrelt begeert te laten, Hiir om soe bidt si vreendelic ihesum cristum, om verlost te wesen van deser ongetempder vresen. Ende ihesus troest haer mynliken alsoe, dat si die werrelt vroemeliken begeeft; Want hi tegenwoerdich is den bedructen menschen van herten.

No. 4. »Verbliit v«.

Want die ziel nv wel ende minlic getroest is van ihesu cristo ende die werrelt vromeliken begeuen heeft, soe troest si oec mede alle die ghenen, die ihesu dienen ende der werrelts genuechten hebben begeuen om dat loen, dat si cortelic sullen ontfaen, eñ die bitter pyn der hellen, die si sullen ontgaen.

No. 5. »Ave maria maget reyn«.

Want die ziele die werrelt begeuen heeft eñ ihesu cristo begint te dienen, soe wart si swaerlike ghetemptiert mit menigerhande temptacien, Ende hiir om soe roep sy nv aen marien, die moeder der ontfarmherticheit, die een troestersse is alle der bedructer herten, end claecht haer, dat sy ducht, dat haer gebet niet gehoert en wert, Ende si vraecht marien, wat dat beduyt, dat si haer niet en antwert,

Eñ dat si nochtans haer druc ende liden claget also dicke; Ende maria geeft haer di saek te kennen, als dat si in gheen onsuuer herte wesen en mach, dat becommert is mit idel gedachten ouermits hare groete suuerheit. Ende si geeft die ziele raet, als dat si alle ydele gedachten van haer keert ende dat si alleen draecht ihesus myn eñ passie eñ liden in hare herten, soe sal si dan haer dicke visitieren end antword geuen. Eñ die ziel antwert marien, als dat si haren raet gheliken wil volligen.

No. 7 »Hi truer«.

Want die ziel nv volcomelic getroest is van marien, soe keert si hair van allen anxt eñ vresen, die hair soude mogen brengen tot wanhoep, Eñ si gheeft hair tot hoep eñ geheel betrouuen in ihesu cristo. Wair om si wairachtelic eñ mit recht gueden hoep end guet betrouuen wel hebben mach in ihesu cristo. Dus wort si nv getogen van hoep end sprect van groter bliiscap.

No. 8 »O ihesu wtuercoren heer«.

Want die ziel gecomen is von anxt tot hoep end geopenbaert heeft dat groet betrouuen, dat si heeft in ihesu cristo, So wairt si nv getogen mit desen groten betrouuen tot eenre bernender mynnen ihesu cristi. End si vertelt ihesu cristo tot synre groter eren, wat hi geleden heuet om die liefte van haer, waer om si mit rechte sculdich is hem te mynnen mit al hare herten; End si geeft hem te kennen, hoe suetelic eñ genuechtelic dat is syn naem ihesus eñ syn liiden in haer hert te dragen end sprect wit groter lieften aldus.

No. 9 »O ghy, die ihesus wyngart plant«.

Want die ziel gecomen is tot groter mynnen ihesu cristi end seer begeert bi hem te wesen, soe wert si nv getogen mit deser groter lieften eñ begeerten in eenre contemplacien des zuete lants, daer ewighe bliiscap is, daer men ewelic ihesum cristum aenscouuet sonder ophouuen; End mit deser sueticheit, die si verneemt in hare contemplacien van dien lande der ewiger glorien, soe troest si hier int dit leste hymmekyn allen den ghenen, die ihesu cristo dienen eñ sprect aldus.

Am Schluß des Liedes folgt: »Och lieue bruederkyns« etc. S. 166.

Nach No. 42 »Coempt ons te hulpe«.

O ghi alle, die liidt den tiit, merct der valscher werrelt spel. Ic had een scheem omuaen, enen droem had ic getruuet, ic had enen waen beseten. Ach waer is nv des wanes beelt, des droems geloeft, des blynden scheems genoechlic aenscouuen? al had ic nv beseten dusent iaer, als een ogenblic wairt al vergaen. O wy, droch werrelt, moirderyn, hoe scencstu nv dat suete venyn, alleen duncstu den blynden scoen, den gecken suet, den bosen duncstu guet. Du bist

der aertscher herten paradiis, mer, die dy vliet die is seer wiis, dairom addieu di droeuich scheem, scheiden is dyn eyghen, ic riid noch, al ist spaed ten vaderlande. Daer om, o droeuige siele myn, doe op die doer, onsluyt dyn hert, ward van dinen droem ontwect, hi clopt, laet in den vrient, die nymmermeer en scheyt van dy. Sprect hem toe mit vroechden groet al mitter bruyt dat zuete woirt wt mynnentlike hertzen we: trahe me post te in dyns vaders rike, tu princepsglorie.

Liidt den tiit,
al dunct hi v lanc,
die mynne goeds
sel v weten danc,
die wairheit bliift
v onderstant,
al sonder want,
des seker siit.

1. Wie geluc eñ ere
van mynnen latet staen,
die sel oec ymmermere
den loen van haer ontfaen,
hy moet syn selues auegaen
eñ alle dinc te nyete slaen
ende sonder hem te gode gaen,
dats wel gedaen,
hi wart verbliit.

2. Soe mit creaturen
te gode wil gaen,
dat en mach niet lang duren,
hy en wart van hem geuaen
ende selden bliift hi ongeschent,
die wairheit bliift hem onbekent,
der mynnen en heeft niet een twint,
al euen blint,
des drage ic nyt.

3. Soe wie die wairheit meynen
mit reynen herten vry,
si en laetse niet alleine
si staet hem altoes by,
wel gemoet,
wat mynnen werct
dats al guet
ende wat si doet
in alre tiit.

Repetitio: Liidt den tiit etc.

---

1. Oirlof, oirlof, valsche werrelt,
alle iuwe werken gaen te niet,
so wie dat volget iuwen rade,
int eynde heeft hi veel myn dan niet.

2. By adams scout hebben wy verloren
om synre groter ongehoirsaemheit,
by cristus wedercomen syn wy behouden
om synre groter oetmoedicheit.

3. Ic hebbe geiaget, ic wyl my houden
an enen dies my niet of en gaet,
twschen hemel eñ der aerden
scoenre heer ic nye ansach.

4. Die werrelt toent ons een scoen solaes
als wi sie mit ogen aen sien,
mer wat wy loepen of wat wy iagen,
int eynde sal al hier hene vlien.
Oirlof etc.

Jetzt folgt das Lied Nr. 43. »Des ons adam« etc.

Anmerkungen.

S. 156. Anmerkung 1. Ein so eben in meine Hände gelangtes Büchlein mit dem Titel: »De Kevelaarsche Devotie tot de H. Maagd Maria, bestaande in godvruchtige Lofzangen. Te Utrecht, 1841« belehrt mich, daß bis in die neueste Zeit hinein in Holland geistliche Lieder nach weltlichen Singweisen gesungen werden. So heißt es z. B. S. 18:

Een nieuw Lied, ter eere van onze lieve Vrouwe van Kevelaer, aan haar opgedragen door de Pelgrims van Utrecht. Stem: *Diana op de Jagt:*

»O Heilige moeder Maria!
Wy komen hier al te saam« etc.

S. 25. Een nieuw Lied tot de H. Moeder der Barmhertigheid. Op de wys: *Alhier te Nymwegen:*

»Maria Koninginne!
Gy zyt, die ik beminne«.

S. 33. Minne-zuchten tot de Allerheiligste Maagd Maria. Stem: *Fluks op de been gy herders:*

»Och! wat zal ik nu gaan beginnen,
Maria moeder en maget zoet« etc.

S. 156. Anmerkung 2. Auch publicirt von Willems, Belgisch Museum III, 443 ff. Vertalingen van het Kerkgezang »Stabat mater dolorosa«. Er beginnt mit dem XIV. Jahrhundert.

S. 160. 3. Zeile 4: lies Nr. 85 statt 8.

S. 167. 2. Das Lied »Heilicheit en leyt niet in den schyn« hat Willems in seinem Belgischen Museum VIII, 236 ff. veröffentlicht nach einem Gebetbuche aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

Nr.	Vers	Zeile	
1,	2,	2	Vielleicht ist *rust* zu lesen als Objekt zu »verlient«. Vgl. Facs. I.
1,	4,	2	*tonfaen* = te ontfaen.
2,	11,	3	*tsavonts*: des Abends. Inklination (Proklisis). Vgl. Franck, S. 22.
2,	12,	3	*wies*: wessen.
3,	4,	4	*beuaren* = *bewaren*.
3,	7,	3	*raden* ist einsilbig auszusprechen (raen), um den Reim auf *staen* zu bilden.
4,	3,	3	*wanneert* = wanneer het.
4,	7,	3	*Heel meer* kommt nur hier vor, sonst heißt es immer »Veel meer«. Die Handschrift ist an dieser Stelle nicht ganz klar, sodaß auch »veel« da gestanden haben kann.
4,	8,	1	*hie = hi.
4,	11,	1	Hdschr. Int teynd. Doppelte Inklination (Enklisis und Proklisis). Franck. S. 22.
4,	17,	1	Hinter »ons« fehlt wahrscheinlich »alle«.
4,	18,	4	*begeer* = begheren.
5,	2,	13	*sangberheit* eigentlich Singbarkeit, dann Sang; vielleicht auch ein Schreibfehler für »sang bereit«: die Morgenröthe, geziert mit dem Gesang aller Vögel.
5,	4,	2	*hebdie = hebdi.
5,			S. 175, Melodiezeile 2. Das b zu der Note des Wortes »Myn« ist irrthümlich über das Notensystem gerathen. Es muß vor h stehen.
5,	6,	9	*sien* = syn (esse).
5,	7,	5	heyt = heeft.
5,	8,	13	*hiir* = *hier*, bildet eigentlich mit dem folgenden ein Wort: hiernamels hiernach, später.
5,	9,	8	*ty* (statt *tye*) = *tide* (Dativ).
5,	9,	11	*om dy* darum, um das. Vgl. Franck, S. 149.
5,	10,		In der Handschrift fehlt hier die Ueberschrift: »Die ziel« Vgl. Nr. 3.
5,	11,	4	soudmen = soude men.
5,	11,	12	*int*. Die Handschrift ist an dieser Stelle unsauber. Man könnte auch die Buchstaben *ou* herauslesen. Das wäre dann eine Abkürzung für *over*.
6,	2,	3	*cant thert*. Doppelte Inklination. Vgl. 4, 11, 1.
6,	3,	1	*yet*: etwas. Hdschr. yeet.
6,	4,	3	wenn ich ihn (den Dienst) thue.

* bezeichnet einen Druckfehler.

Nr.	Vers	Zeile	
6,	6,	3	*veel* Schreibfehler für *vele*, welches besser in den Vers paßt.
6,	10,	4	wofür ihr mir wohl zürnt. Die [ ] steht nicht in der Handschrift.
6,	12,	1	**wanner* = wanneer.
6,	15,	1	und anderswo eigentlich ein Wort: *waerom*.
6,	15,	4	*Hdschr. nummermeer.
6,	16,	4	*Int sprekən: »heer verlient!«*
6,	18,	3	*soudt* = soude het: würde es.
6,	18,	4	*Ten* = Het en; *schiet* = geschiet.
6,	19,	3	*gheen* für *gaen* kommt sonst nicht vor. Vgl. Franck, S. 116.
6,	20,	4	*gheet* = *gaet*.
6,	21,	1	*Wie hem*: Wehe ihnen, die etc.
6,	26,	1	Hdschr. *Een*; En ist hier Druckfehler, obwohl es an andern Stellen vorkommt.
6b,	6,	3	Hinter *op* fehlt in der Hdschr. das Wörtchen *dat*.
7,			Zur Melodie vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, No. 190.
7,	3,	4	*Deed* = Het en deed: Thäte es nicht.
7,	5,	3	*bynden* = bynnen: in, innerhalb.
7,	5,	4	*howen* = houden: halten, festhalten.
7,	6,	4	*Twaer* = Het waer: Es wäre.
7,	7,	2	*hem* wird des Reimes wegen *him* oder *hin* heißen sollen.
7,	8,	2	*Den* maecht, wie in der Hdschr. steht, ist ein Schreibfehler.
8,	3,	2	Thätet ihr es nicht, so wäre u. s. w.
8,	3,	5	Hdschr. *En vond*. *In* ist allerdings kein störender Druckfehler, denn es ist = *Ic en*.
9,	3,	8	welche sich so fern u. weit (wir würden sagen »weit u. breit«) ausstreckt.
9,	11,	2	Hdschr. *on een*.
9,	12,	5	wunelic. Die Berliner Hdschr. hat *boudelic*. Vielleicht könnte man aus der Wiener Hdschr., die undeutlich ist, *bouvelic* herauslesen. Dieses hat den besten Sinn: »das Bauen nöthig habend«.
9,	13,	1	*ow* = oude: Alter (Dativ).
9,	13,	2	*gow* = goude Gold (Dativ).
9,	14,	5	*gestadlich = *gestadich*.
10,	1,	4	gro*ter* love, vgl. 7, 6 gro*ten* love.
10,	3,	1	Hdschr. *soen goeds*. Die Umstellung erfolgte des Reimes wegen.
10,	3,	8	Die [ ] stehen nicht in der Hdschr.
10,	4,	6	*wyens*: deren.
10,	4,	9	eigentlich: in sinen iong*en* iaren. Das n fällt aber häufig fort. Vgl. Franck S. 138.
10,	5,	5	*meecht* = maecht.
10,	6,	10	Die Berliner Hdschr. hat *als* anstatt *ay*. Dieses letztere dürfte ein Schreibfehler sein, da eine Interjektion hier kaum passend ist.
10,	7,	1	Hdschr. *bescreeff* statt *bescreff.
			S. 186, Zeile 5 von oben Mone I, Nr. 47 nicht 97.
11,	3,	1	Hdschr. *vas*, 12, 5, 2 Hdschr. *verult*.
13,	2,	1	besser *vroeden*.
13,	6,	4	Hdschr. *vieroec*.
15,	1,	2	*synse*: sind sie.
15,	7,	4	*slaep = *slaept*.
16,	2,	1	**no* = nv.
16,	9,	1	*ewen trewen* (dobbelstert, vgl. S. 162): von Ewigkeit zu Ewigkeit (?).
17,	13,	3	Das Deminutivum *hertschen* kommt nur an dieser Stelle vor.
17,	21,	3	Hdschr. *opt dat*.
17,	21,	4	Hdschr. *volbrengen*.
17,	23,	3	*alt* = al dat.
17,	25,	1	*geleyt*: geführt.
17,	25,	4	Hdschr. *rusten*; beide Formen sind gebräuchlich.
17,	33,	1	*onbevangen* = omvangen: umarmen, umfangen.
17,	36,	3	*sonwyl = somwyl.

Nr.	Vers	Zeile	
17,	55,	4	*gedeylicht* = gedelcht: getilgt.
17,	56,	4	gewöhnlich die ziele (Femininum).
18,	1,	10	*die en der niet*: der darf nicht, braucht nicht, vgl. Franck, S. 114.
18,	2,	1	Hdschr. *villen*.
18,	2,	2	*als = al.
19,	10,	3	*strennicheit* = strengicheit.
20,	4,	2	*vliet* kann wohl von vlieten: fließen herkommen und *rasch* bedeuten.
21,	1,	6	*we* = *wee*: weh.
21,	3,	7	nach *ic* fehlt wohl *hem*.
21,	7,	1	Wo bleibst du Auserwählter und wirst du nichts gewahr!
21,	7,	8	*macht* = mach het: kann es.
21,	11,	5	*leech* = *ledich*.
22,	2,	5	*ziis*: sie ist.
21,	3,	6	*hiis* = hi des: er nun.
23,	2,	6	**hie* = hi.
23,	6,	5	**Wand* = want.
23,	8,	3	*syn vrienden syn*. Das zweite syn ist zu tilgen, vgl. das Versmaß.
23,	11,	2	was nicht der Fall wäre — könnten sie wählen.
23,	13,	1	*ontwarer*: Ihr werdet es nicht mehr gewahr, wenn auch u. s. w.
23,	14,	5	*sonder syn* vielleicht »en syn sonder verbliden«.
23,	15,	5	vgl. 8, 3, 2. Das Komma hinter *rouuen* muß fort.
23,	17,	2	Das Komma hinter *hi* muß fehlen: Wüßte ich, es wäre nicht vergeblich, wenn er mich nicht zu hören scheint, sondern es wäre mir vortheilhaft etc.
23,	18,	6	*seel* = sel.
23,	28,	2	**Deet* = Deed.
			daers = daer is. Der Sinn ist »Thäte er das nicht, so gäbe es keine Versuchung« etc.
23,	30,	2	**soud'* = *sond'* = sonder: ohne.
23,	31,	3	*dv* = doe: thue! oder es müßte heißen *seid v*: sagt euch.
23,	34,	6	**dusant* = dusent.
24,	7,	4	*datmen*: daß man.
24,	11,	5	*dancten* = danct den.
24,	12,	5	vielleicht *bi* dwang.
24,	14,	4	*soet* = so het.
25,	2,	6	Hinter *»iosaphat«* muß ein Komma stehen.
25,	4,	1	Auch ist es selig denen, die fürchten, d. h. sind selig, die Furcht haben.
25,	6,	3	*gesaeft*: von *saeften* eigentl. besänftigen.
25,	8,	3	Hdschr. *vanneer*.
25,	9,	4	So lange du es einem der geringsten der meinigen nicht thatest oder gönntest etc.
25,	11,	6	*getelt*: gezählt d. i. geschätzt, hochgeachtet.
25,	14,	1	*och lacy* und *ocharmen* sind Interjektionen des Mitleidens.
26,	1,	10	Da werdet ihr den Palast anschauen.
26,	2,	6	weil ihr sie (die Armen) jetzt gut behandelt.
26,	5,	4	*giis* = ghi des, vgl. 25, 9, 4.
27,	6,	7	*goy* = gode 8. *soy*: so.
27,	8,	3	Hdschr. scriftuturen.
27,	10,	8	*goe* = gode.
27,	11,	9	*dies*: davon.
27,	16,	7	*reen* = reden: Ursachen, Gründe.
27,	17,	4	*diet* = *die het* oder *die dat*.
27,	17,	5	*en* = eñ (end) und.
28,	2,	6	hinter *nu* fehlt jedenfalls das Wort *is*.
28,	5,	6	*versmayt*: verschmäht.
28,	10,	4	*die* troen soll wohl heißen *den* troen (masculinum) vgl. 30, 22, 5.
28,	10,	6	Jetzt, morgen und später.
28,	14,	6	*cranlicheit* = cranclicheit: Schwachheit.

Nr.	Vers	Zeile	
29,	2,	3	*goy* = gode.
29,	9,	3	*vermoy* = vermoede.
30,	1,	4	Ein viel größere Gabe kenne ich nicht.
30,	3,	8	Die (Himmels-) Bürger sind ihr unterthan, denn sie hat dieselben übertroffen, erhoben über die Seraphim.
30,	7,	2	Hdschr. *verult.*
30,	8,	4	*noy* = node.
30,	8,	5	*goy* = gode.
30,	9,	1	*des*: also, deshalb.
30,	11,	5	Er liebt sich selbst weniger, als (er) Gott (liebt).
30,	12,	1	Das Komma hinter *wael* muß wegfallen und am Schlusse der folgenden Zeile stehen.
30,	12,	2	*der* wohl = daer? Nun also versteht hieraus auch wohl einen vorhergenannten Hauptpunkt: wie sie sich dort betragen (gegeneinander verhalten).
30,	18,	3	Hdschr. *verrelt.*
30,	18,	4	Ich will, daß sie u. s. w.
30,	19,	7	*ver*: fern.
30,	22,	8	*sowenwerff* = sewenwerff: siebenmal.
30,	23,	3	*vercieren* = versieren: erdenken.
31,	1,	4	winghewiis?
31,	4,	1	Geht dies mir ab, fehlt mir das, etc.
33,	3,	2	*woerste* = voerste.
35,	5,	5	*verwennentlic* = verwendelic: verwöhnt, üppig.
35,	6,	4	*gewayt* = gewadet.
35,	10,	1	*bedroef — den.*
36.			Anmerkung 3, 16 *vanslike* = van *slike* vom Schlamme, von der Erde aus.
41,	8,	4	*dars*: darf es.
41,	15,	4	eigentlich *misschiet.*
41,	16,	4	Das ist ihrer keins, d. h. beide sind voll Haß und Leid.
42,	2,	1	Vielleicht: *Eeer wy al dit gleden doer*, ehe wir alles dieses passirt haben.
42,	2,	3	In der Hdschr. steht »daer s leyt«; das kann heißen »da liegt« wenn man das s nicht berücksichtigt; oder »da schlägt« von sleghen: schlagen.
43,	1,		letzte Zeile. Hdschr. *scencken.*
43,	3,	9	Hdschr. *aderen; *wessen* wachsen.
44,	5,	1	Die Liebe zu Jesus, die große Stadt, etc.
45,	9,	3	statt eñ (und) ist vielleicht *en* (nicht) zu lesen: nicht laß getrennt (uns sein)! Die deutschen Lieder lauten hier: »van mir niet wich« oder »von mir nit entwich«.
46,	1,	4	*wode* = *wede* Weh, Kummer.
48,	2,	2	*dien*: die ihn.
48,	9,	3	*doer* etc. zu unserm Heile.
49,	1,	4	saft = sacht.
49,	3,	8	*schiet* = geschiet.
50,	1,	3	*reen* berühre von *rinen* (ahd. hrinan).
51,	8,	3	*arre* = erre oder *arne.*
52,	1,	3	In der Handschrift fehlt das Wort »ontfanct«.
52,	3,	4	*laten*: laß ihn.
54,	1,	3	*vinter* = vint daer.
55,	1,	5	*tent* = thend: bis.
55,	1,	10	*gru* schrecklich von *gruwen*: grauen.
55.			Die am Anfang der Lieder Nr. 55 und 58 vorkommenden Notengänge ohne Text können auch *Melismen* sein, die auf der ersten Textsilbe gesungen werden sollen.
58.			Anmerkung. Hier haben die Texte 10 Strophen. Theodoricus de Gruter war Mönch im Augustinerkloster in Duisburg und lebte zu Anfang des XV. Jahrhunderts. Er ist auch Dichter des Liedes »*Och heer der hemelen stichter*«, welches ebenfalls an der besagten Stelle mit der Melodie reproducirt ist. (Vgl. auch

Nr.	Vers	Zeile	
			Hoffmann, Niederl. geistl. Lieder No. 59). Die Handschrift mit den drei genannten Liedern befindet sich auf der kgl. Bibliothek zu Brüssel Ms. 8859 p. 232, 233.
58,	4,	3	*vermoeyt*: stark, mächtig. 5 *ghemoeyt*: gequält.
59,	3,	1	*tot noch* bis jetzt.
66.			*Valasus* wahrscheinlich aus *Vale* und *sus* zusammengesetzt, ein Ausdruck, der eine Art Jodelruf bildet und in Kinderliedern öfter vorkommt.
76.			S. 315 Z. 2 von oben *brunensmyc* Druckfehler für brunenswyc.
			S. 326 Zeile 4 von unten *roep* = roept.
			S. 328 »Liidt den tiit« 2, 1 Hinter *soe* wird »wie« zu ergänzen sein.

Glossar.

Vorbemerkung.

Um das Nachschlagen zu erleichtern gebe ich einige Anweisungen auf Grund des Buches von Dr. E. Verwijs »Korte Midden-Nederlandsche Spraakkunst«.

c wird vor *a, o, u, au, oe, ou* sowie in Verbindung mit *l, n* und *r* anstatt des heutigen *k* gebraucht: *can, cout, cussen, cousen, clinghen, cnape, crupen;* dagegen setzte man *k* vor *e* und *i: kerke, kint.*

c mit der Aussprache des niederländischen *s* (weiches [tönendes] s) kommt nur in Fremdwörtern vor: *cieren.*

Am Ende der Wörter wird oft *c* geschrieben anstatt des heutigen *k: roec, cloec.*

ck steht u. a. auch nach *l, n* und *r: melcken, dancken, wercken;* doch schrieb man auch: *kerke.*

g namentlich vor *e* und *i* wird oft als *gh* geschrieben. Z. B. *gheen* und *geen, gheliic* und *geliic, ghi* und *gi.* Ich habe, um das Aufschlagen nicht zu erschweren, im Wörterbuch immer ghe... geschrieben.

i und *y* sind verschiedene Formen für denselben Buchstaben. Man schrieb *mi* und *my, meien* und *meyen.* Das jetzige holländische doppel ij wird in der Wiener Handschrift meistens ii geschrieben, in der Berliner als *y* und *ij.* Die Punkte fehlen bisweilen da, wo sie eigentlich stehen sollten. Aus diesem Grunde habe ich dieselben überhaupt fortgelassen.

i kommt auch anstatt des *j* vor: *ionc, hertien.*

s wechselt häufig mit *z* ab: *sede, zede; siele* und *ziele.*

sc steht für *sch* (mit westfälischer Aussprache).

u wird häufig anstatt des v gebraucht und umgekehrt. Da *u* im Anfange eines Wortes sowohl für u als für v steht, so habe ich das u, welches zu Anfang der Wörter ein v sein soll, auch als v geschrieben, z. B. *verbliden* statt *uerbliden.*

uu wird gewöhnlich w geschrieben wt = uut.

w und *v* wechseln oft miteinander ab, z. B. *vieroec* = *wieroec: woeren* = *voeren.* Ich habe an den Stellen, wo im Anfange eines Wortes *v* anstatt *w* steht, auch *w* geschrieben, in den Anmerkungen jedoch die Wörter bezeichnet.

x steht für *gs* und *cs*, z. B. *coninx.*

Besondere Aufmerksamkeit ist beim Nachschlagen der Wörter der Inklination zuzuwenden, welche sowohl als Proklisis (Vorlehnung am Anfange des Wortes) als auch als Enklisis (Anlehnung am Schluß des Wortes) vorkommt.

Einige bekannte Formen will ich gleich hier anführen:

dats = *dat es,* das ist.
dat, dattet = *dat het,* daß es.
giis = *gi dies,* ihr deß.
hebdi = *hebt gy,* habt ihr.
hiis = *hi dies,* er deß.
hiit = *hi het,* er es.
hoet = *hoe het,* wie es.
ist, isset = *is het,* ist es.
ment = *men het,* man es.
opt = *op het,* auf das.
snachs des Nachts.
soudt = *soude het,* würde es.

soet = *so het*, wie es.
ten = *het en*, es nicht.
tkind = *het kint*, das Kind.
tlant = *het lant*, *das Land.*
tsavonts = *des avonts*, des Abends.
twas = *het was*, es war.
uten = *uut den*, aus dem.
werpt = *werpt het*, wirft es.
wildi = *wilt gi*, wollt ihr.

Bisweilen kommen Proklisis und Enklisis zusammen vor:
int teynd: am Ende, zuletzt. *int tlant:* in das Land.

Näheres bei Franck § 22.

A.

acht Acht, Obacht, Art und Weise, — *slaen* achtgeben, anschlagen.
achter Präpos. hinter, nach; Adv. darnach, später.
adere Natter, Ader, Sinn; auch Aehre, ährenförmiges Büschel.
aelmis Almosen.
aen s. *an*.
aenbidden zu jemand bitten.
aengaen anfangen, unternehmen.
aenschyn Angesicht, Gegenwart; offenbar, deutlich — *doen* darthun, beweisen.
aenscouwen anschauen.
aensien ansehen.
aerde Erde, *aerdenryc* Erdreich.
aert Art, Geschlecht, Art und Weise, Eigenschaft.
aertryc Erdreich.
aertsch irdisch.
af ab, von.
afdoen abthun, wegschaffen.
afgaen weggehen, verloren gehen, verlassen, fahren lassen, verleugnen.
afgront Abgrund.
aflaten ablassen, unterlassen, verzichten.
afstaen abstehen, sich lossagen von etwas.
after = achter.
afterlaten hinterlassen, unterlassen.
ai ... = *ae* ...
ay ach!
al Adj. jeder, ganz; Subst. alles; Adv. gänzlich; *als* im ganzen.
al Konj. obwohl.
aldus also, auf diese Weise.
allencken allmählich.
als also, als ob; weil, obgleich; als, wann.
alst = *als het*.
alsulk solch.
alte allzu; *altemael* zusammen, allzumal.
altyt allzeit.
altoes stets, durchaus, immer.
altois = *altoes*.
an, *ane* an; ohne.
anderheyt fremde Sache, das Fremde.
anegaen = *aengaen*.
anvaen angreifen, annehmen, in Besitz nehmen.
archeit Bosheit.
armkyn Aermchen.
armoede Armuth, Elend.
arnen ernten, einsammeln.
arren s. *erren*.
ave = *af*.
aventuren wagen.
avont Abend.

B.

bancgenclik oder *bancgentlic* bang.
bant Band, Bund.
baren gebären.
bat besser.
baet, *bate* Vortheil, Gewinn.
baten nützen, helfen, frommen.
bebloet blutig gemacht.
beclagen an- be- verklagen.
becliven kleben, Wurzel fassen, gedeihen, fortdauern.
bede Gebet, Bitte.
beden bitten.
bedieden bedeuten.
bedouwen bethauen, erfrischen, erquicken.
bedrieghelic, *bedrieghentlic* betrügerisch.
bedrief Thätigkeit, Betreiben.
bedriven betreiben, verrichten.
bedroeven betrüben, betrübt sein.
beelt, *beelde* Bild, Vorbild.
beeste Thier.
befamen beschuldigen.
begaen antreffen, anfangen, begehen, thun, handeln.
begeven verlassen, aufgeben.
begheert(e) Begierde, Wunsch.
beha[e]chlicheit Behagen, Wohlgefallen.
behagen gefallen, behagen, *hem*- Gefallen finden an etwas, sich rühmen.
behalen erlangen.
beheren beherrschen.
behoeder, *behoester* Beschützer, Beschützerin.

behoeden, *behoen* behüten, beschützen.
behoeven bedürfen, nöthig haben.
behouden, *behouen* behalten, bewahren, beschützen.
beiden, *beyen* warten.
bekennen erkennen, einsehen.
beleden, *beleiden* begleiten, führen, verleiten; *hem* sich begeben, verfügen.
beletten verhindern.
belien bekennen, beipflichten.
beloven versprechen, geloben.
beneden, *beneen* unter, unterhalb; unten.
bequaem passend, tauglich, gefällig.
beraden besorgen, *hem-* überlegen.
bernen brennen.
beroven rauben, berauben.
berou Reue.
berouwen bereuen, gereuen.
bervoet barfüßig.
besaten zur Ruhe, zum Frieden bringen (Lübben u. Walther, Handwörterbuch), anordnen, schicken, befestigen (Franck).
bescamen beschämen.
bescuren bedecken, beschützen.
besien besehen, einsehen.
besinnen aussinnen, erfinden.
besluten einschließen, beschließen.
bespien (Part. *bespogen*) bespeien.
bessem Besen.
bestaen stehen, bestehen, unternehmen, anfangen.
besturen hindern, hemmen; einrichten, besorgen.
besundigen Sünde thun, sich versündigen.
besuren mit Schmerz etwas ausstehen, leiden.
beswaert beschwert, bekümmert.
beswigen verschweigen.
beswiken weichen, im Stich lassen; aufhören, muthlos werden, unterliegen.
bet, *beter* besser.
betien zeihen, beschuldigen.
betonen anzeigen.
betrouwen vertrauen.
bevaen, *bevangen* umfassen, umfangen, ergreifen, in Besitz nehmen.
beven beben.
bewerven erlangen, bewirken.
beyen, *beyden* s. *beiden*.
bi in der Nähe, nahe bei.
bycht(e) Beichte.
bin, *binnen* in, innerhalb.
bleef Imperf. von bliven.
blencken, *blincken* blinken, leuchten.
bly, *blide*, *blidelic* fröhlich, heiter.
bliiscap Freude.
bliven bleiben.
bloeme, *bloemkyn* Blume, Blümlein.
bloeyen blühen.
bloeysem Blüthe.
bloet Blut.
bloet bloß, *bloetshoefts* mit bloßem Haupte.
bloet, *blode* blöde, verzagt.
blosen blühen, erröthen, erglühen.
boec Buch.
boele Buhle.
boetscip, *boetscap* Botschaft.
bont Pelzwerk.
boren gebühren.
borst Brust. Deminutiv *borsgin*.
bout, *boudelic* klug, wacker, brav.
boven oben; über; *te boven gaen* übertreffen.
bo[u]wen bauen.
breet, *brede*, *breyt* breit.
breken brechen.
brief Brief, Nachricht.
brudegom, *brugom* Bräutigam.
bruederkyn Brüderlein.
bruyt Braut.
buk Bauch, Leib.
buten außen, außerhalb.

C

vgl. S. 333 unter c.

cederboem Cederbaum.
cieren zieren, verzieren.
cierheit Zierde, Pracht.

C vgl. K.

caritate Nächstenliebe.
castien strafen, züchtigen, zurechtweisen.
clemmen, *climmen* Imperf. *clam*, klimmen, steigen.
claer (Komparativ *clarer* und *claerre*) klar, hell, rein.
cleet (Plur. *cleeder*, *cleer*) Kleider.
cloppen klopfen, pochen.
clusenarinne Klausnerin.
comst Ankunft.
conforteren trösten.
confuus Verlegenheit, Verwirrung; verlegen, verwirrt.
coninc König.
coninghyn, *coninghinne* Königin.
connen (Imperf. *conde* und *conste*) können, verstehen, gelernt haben.
consentieren übereinstimmen, einwilligen.

consolacy Trost.
contemplacie Betrachtung.
content zufrieden.
contrary entgegen, feindlich.
coorde Seil, Strick.
copen kaufen, bezahlen.
cort kurz.
cortelic in Kürze, bald; vor Kurzem.
corten kürzen.
corts = cortelic.
cost Kost, Speise; Preis, Kosten.
cousen Strümpfe, Beinkleider.
cout kalt.
cracht (kraft) Kraft, Gewalt.
crank schwach, gering, schlecht.
cranclicheit Schwachheit.
crans, cranskyn } Kranz, Kränzlein.
crighen erlangen, bekommen.
cri Schrei.
criis Knirschen.
cruus, cruys } Kreuz.
crusen kreuzigen.
cruyt Kraut.
cuyscheit Keuschheit.

D.

dach Tag.
daen dannen.
daer dahin, dort, wo.
daer-af, daer-of davon.
daerom darum.
daers = *daer is.*
dars II. Pers. Indic. von dorren (dürfen).
daertoe dazu.
daghen auffordern, citiren, auch tagen = Tag werden.
dagereit Morgenröthe.
dair = *daer.*
dal Thal.
dalen niedergehen, sinken.
dan dann, darauf; nach Komparativen: als.
dans Tanz.
dansen tanzen.
dare = *dere.*
dat Art. das; Pron. das, dies; Konj. daß, sodaß, weil, obgleich.
dats = *dat is.*
datter = *dat daer.*
dattet = *dat het.*
dede s. *doen.*
deel Theil.
deelachtich theilhaftig.
deerlic jämmerlich, erbarmungswürdig.
deerne Mädchen, Dirne (jedoch ohne schlimme Nebenbedeutung).

dees = *dese*: diese.
dege Gedeihen, *te degen* gehörig, von oben bis unten.
delgen, deiligen tilgen.
der s. *dorren.*
dere Schaden.
deren schaden.
dertien dreizehn.
derven darben, nöthig haben, missen, entbehren.
dese dieser, diese.
des, dies, diis deshalb, indem, weil.
deus Gott!
di dir, dich.
dic, dicke, dicwiil oft, häufig.
die Art. der, die; Pronom. dieser, diese
diepe Tiefe.
dier Thier.
diere theuer, werthvoll.
dier, diere = der oder dieser (Genitiv und Dativ).
dierne Dienerin, siehe *deerne.*
dinc Ding.
disciplyn Zucht, Strafe.
dit dieses, das.
dochte Imperf. von *doghen* taugen und *dunken* dünken, meinen.
doe da, als.
doecht Tugend.
doechdelicheit Tugendhaftigkeit.
doek, doekelkyn Tuch, Tüchlein.
doen damals, als, da.
doen (Imperf. *daet* und *dede*) thun, handeln, schaffen; mit einem folg. Verbum lassen, befehlen.
doen Ton.
doer durch, hindurch, wegen, um.
doerslaen durchschlagen, befestigen.
doet, doot } Tod, tot.
doetwart zum Tode hin.
doghet Tugend, Tüchtigkeit.
doghen (Imperf. *dochte*) taugen.
doghen, doeghen dulden, leiden (Imperf. doghede).
donker Dunkel.
doren Dorn.
dorren (Praes. *dar* und *der*, 2. Pers. *dars, ders;* Imperf. *dorste*) wagen; auch in der Bedeutung: dürfen.
dorven nöthig haben, dürfen (Praes. *darf* und *derf*, Imperf. *dorfte* und *dorste*).
dou Thau.
douwen thauen.
dracht Tracht, Schwangerschaft.
drake Drache.
dragen (Imperf. *droech*, Part. *gedragen* und *gedregen*) tragen, ertragen.

droch Trug, Betrug; *droch werelt* Trug-Welt.
drochtin Herr.
droefheit Betrübniß.
droem Traum.
droevig betrübt.
droeven betrüben, betrübt sein.
dronken trunken, durchdrungen.
drope, / *dropel* } Tropfen.
druc Ungemach, Traurigkeit.
duchten fürchten.
duecht Tugend, Tüchtigkeit.
duerbaer, / *duyrbair* } theuer, kostbar.
dunken dünken, meinen, denken.
dus so, also, auf diese Weise.
dusent tausend.
duve Taube.
duvel Teufel.
duwen drücken.
dwälen irren, thöricht sein.
dwaes thöricht; Narr.
dwinghen (Imperf. *dwang*) zwingen, bezwingen.

E.

edel (eel) adelig, edel.
ee früher, eher.
eenich einig, einzig, allein; irgend ein.
eenpaerlik(e) gemeinschaftlich, zusammen; fortwährend.
eer eher, früher, bevor.
eere Ehre.
eertriic Erdreich.
eyschen verlangen, begehren, fordern.
eynde Ende, *int* — am Ende, zuletzt.
eysen kalt werden, schaudern.
el anders, sonst.
elc, / *elkerlik* } jeder.
en = *een:* ein.
en nicht; bisweilen = *icen* ich nicht.
ende, end, (*eñ* für beides) und; bisweilen fehlt auch der Strich über dem n (en).
enich = eenich.
enicheit Eintracht, Einsamkeit.
erren irre machen, behindern.
ertsch irdisch.
eten essen.
even eben.
evenkersten Mitchrist.
ewelic ewig.

F (vergl. V.).

feeste Fest, Freude.
fel grimmig, arg.
fenyn Gift.
fyer stolz.
fyn fein, vorzüglich.
fyole, / *fiolette* } Veilchen.
fonteyne Quelle.
.... *foudig* ... faltig.
.... *fout* ... fach.
friis, friisch frisch.

G.

gader, / *gaer* } *te,* zusammen.
gaen (Imperfect. *ginc*) gehen; *mit kinde* schwanger sein.
gaerde Gerte.
gaerne gern.
gai .... = *gae* ...
ganc Gang; auch Imperativ von *gaen.*
gans ganz.
ganselik gänzlich.
gat Loch.
gave Gabe.
ge .... siehe *ghe* ...
ghebaren, / *gheberen* } sich gebärden, benehmen.
ghebere Gebahren, Benehmen.
ghebeten (Part. von *biten*) gebissen.
gheboren zukommen, widerfahren, zu Theil werden.
gheboert Geburt.
ghebrec Gebrechen, Mangel.
ghebruken gebrauchen, genießen; *hem*- mit d. Genit. ausüben.
ghecleet bekleidet.
ghecrigen bekommen.
ghecry Geschrei.
ghedaen beschaffen.
ghedaente Gestalt, Beschaffenheit, Aussehen.
gheduren dauern, ausdauern, aushalten.
ghedurich dauernd, beständig.
ghedut (von duwen) gedrückt.
gheel = gheheel.
gheel gelb.
gheen kein.
gheen = *gaen.*
gheeynden zu Ende bringen.
gheer Begierde.
gheeren begehren.
gheerne gern.
gheest Geist.
gheestelic geistlich.
gheesten, Gast sein, zum Gaste machen.
gheet = *gaet* v. *gaen.*
ghefigureert gestaltet, in Gestalt von.
gheheel ganz.
ghehenghen zulassen, erlauben.

ghehouden s. *houden*.
ghelach Gelage.
ghelaet Gebärde, Aussehen, Benehmen.
ghelaten hem sich benehmen.
ghelden bezahlen, vergelten.
gheleden (Part. v. *liden*) vergangen, überstanden.
gheleiden geleiten, zu Ende führen.
gheleit s. *legghen* und *leiden*.
gheliden leiden, ertragen.
gheligghen (Imperfect. *ghelach*) niederkommen.
gheliic gleich, ähnlich; *haers-* ihresgleichen.
gheliken gleichen, vergleichen.
ghelisten = *gheleesten* leisten, aufbringen, erreichen.
gheloven geloben, glauben.
gheloeft, *ghelove* } Versprechen, Glaube.
gheluc(ke) Glück.
gheluyt Laut, Stimme, Klang.
gelp glänzend, von heller Farbe.
ghemac, *ghemake* } Ruhe, Bequemlichkeit.
ghemeen, *ghemeine* } gemein, gemeinsam, allgemein; *int-* insgemein, gewöhnlich.
ghemeenentlic gemeinschaftlich.
ghemoet gesinnt; *wel-* wohlgemuth.
ghenade Gnade, Hülfe, Erbarmen.
ghene jener.
ghenesen genesen, heilen.
ghenieten genießen.
ghenoech genug, hinreichend.
ghenoechde Genügen, Befriedigung, Freude.
ghenoegelicheit Zufriedenheit.
ghenuech(e)lic, *ghenuechtelic* } angenehm.
ghequam = *quam* s. *comen*.
gheraken gelangen.
ghereet bereit, fertig; unverzüglich, zugleich.
gheren begehren.
gherief Bequemlichkeit, Nutzen, Vortheil.
Geriit Gerard.
gheringhe schnell, eilend.
gheruys Geräusch, Lärm.
ghesach = *sach* Imperfectum von *sien*.
ghesaten, zur Gesetztheit bringen, wohl einrichten.
ghescien, *gheschien* } geschehen.
gheseit gesagt.
ghesyn Verlangen, Begehren.
ghesien = *gewesen*.
ghesinne Gesinde.
gheslegen Part. v. *slaen*.
ghesmide Sattel, Polster; Geschmeide.
ghestadich fest, standhaft.
ghetellen zählen.
ghetoghen Part. v. *tien*.
ghetrou, *getrouwe* } getreu.
ghetrouwen, *ghetruwen* } vertrauen, glauben.
ghevallen zufallen, vorfallen.
ghevoelen fühlen.
ghewach doen, *ghewaghen* } erwähnen, melden.
ghewaghen = *waghen*.
gheweren wehren, vertheidigen; gewähren.
ghewiise Art und Weise.
ghewonden Part. v. *winden*.
ghewont verwundet.
ghewout Gewalt.
ghewracht s. *werken*.
ghi, *gi* ihr.
ghien = *gheen*.
gliden, *glien* } gleiten; *laten-* fahren lassen.
god Gott.
godelic gottselig, göttlich.
goedertiere = *guedertiere*.
goem Sorge, — *nemen* aufmerken, Sorge tragen.
goet gut.
gonnen gönnen.
gout Gold.
gracy Gnade, Verzeihung.
graet Grad, Stufe.
graf Grab.
gram zornig, gram.
graw grau; Pelzwerk.
greyn(e) Korn, Kern, (das franz. *grain*, lat. *granum*).
grisen grausen.
groet, *groit*, *grot* } groß; sehr.
groitlic sehr.
groeyen grünen.
grondieren ergründen.
gront Grund.
gru = gruwelic? grausig, schrecklich.
grueten grüßen, ansprechen.
gruwelen, *gruwen* } grauen, grausen.
guedertiere von guter Art, freundlich, wohlwollend.
guedertierenheit Güte, Milde.
guet Gut, Vermögen, Besitz.

H.

haer ihr, sie, ihrer etc.
haest Hast, Eile.

haestelic eilig, schnell.
halen holen.
hant Hand, *te-* sofort, eben.
hantieren betreiben, behandeln, besorgen.
hart, *harde* } hart, fest; sehr.
harder Hirte.
harte, *hartgen* } Herz, Herzchen.
haten hassen.
have Habe, Reichthum, Besitz.
hebben (Imperf. *hadde*, Part. *gehat*) haben.
heel ganz, sehr.
heen = *hene*.
heilichede Heiligkeit.
heimelik heimlich, verborgen.
helle Hölle.
hellsch höllisch.
hem, sich, ihm, ihn, ihnen etc.
hemel, *hemmel* } Himmel.
hen, *hene* hin, *van-* von hinnen, von hier.
henghen = *ghehenghen*.
hent bis.
herde = *harde*: sehr.
herde, *herdekyn* } Hirt.
here Herr.
hert(e) hertjen, *hertken*, *hertschen* Herz, Herzchen vgl. *harte*.
hertelyc herzlich.
het es.
heten heißen.
heeft und *hevet* (von *hebben*; er, sie, es) hat.
hi er.
hiit = *hi het*: er es.
hiet, *hiit* Imperf. von *heten*.
hymmekyn Liedchen.
hinder Hinderniß.
hit = *het*.
hoe wie.
hoede Hut.
hoeft Haupt.
hoeneer wann.
hoep(e) Hoffnung.
hoer = *haer*.
hoeren hören, gehorchen.
hoghelyc in hohem Grade, feierlich.
hoy Gras, Heu.
hondertfout hundertfach.
hopen hoffen.
houden halten, festhalten, bewahren.
hout hold, freundlich.
hout Holz.
hoven beherbergen.
hoverdie Hoffart.
hoveerdelic hoffärtig, übermüthig.
howen = *houden*.
huden hüten, verbergen.
huyden heute.
hulper Helfer.
hulpich helfend, behülflich.
huus, *huys* } Haus.

I, J und Y.

iaer, *iair* } Jahr.
Jan Johannes.
idel, *ydel* eitel.
idelheit, *ydelheit* Eitelkeit.
ie, *ye* je immer.
iet, *yet* etwas.
ieghens gegen.
iegheliic, *yegheliic* } jeder.
inkomen hereinkommen, sich stellen.
ynlich = *innich*.
innich andächtig, innig.
in, *inne* innen.
indien wenn, falls, indem, in der Weise.
int = *in dat*.
ioecht Jugend, junges Blut.
ioedsch jüdisch.
ioliit, *iolyt* } Freude.
ionc jung; das Kind.

K vergl. C.

karmen, *kermen* } jammern, klagen.
keer Kehr, Wendung, Rückkehr, Richtung.
keren wenden, sich wenden; ändern, verwenden.
kerc, *kerke* } Kirche.
Kerst Christus.
kersten christlich, Christ.
kiesen (Imperf. *coos* oder *coor*) wählen.
kint, *kindekyn* Kind.
knape Knabe, Knappe.
kondigen verkündigen.
kont kund, kundig.
kry Schrei.
kuslicheit Keuschheit.
kusten zufrieden stellen.

L.

lacy leider.
laen = *laten*.
laet spät, *laetst* letzt, letzthin; *int laetste* zuletzt.
lampe Lampe.

lamken Demin. für *lampken* Lämpchen — *lamken* ist eigentl. Dem. v. *lam*: Lamm.
lammekyn Lämmlein.
lancke Lende, Seite.
laten (Imperf. *liet*) lassen, verlassen, unterlassen.
laven laben.
ledekyn, *leedken* } Glied.
leet s. *liden*.
leet, *leyt* leid, Leid.
leech (ledich) ledig, müssig, eitel, leer; *-staen* Abstand nehmen.
legghen (Part. *geleit*) legen.
leiden, *leden* } leiten, führen, hinbringen.
leiden, *leden* } Leid machen; leid sein.
lely, *lelikyn* } Lilie.
lencken s. *allencken*.
lesen sammeln, erzählen, reden.
lest letzte, zuletzt.
letten verletzen, hindern, zögern; achtgeben.
leyt liegt.
licht leicht; vielleicht.
lichtelic leicht, mühelos.
liden (Imperf. *leet*) gehen, vorbeigehen, passiren; leiden, erdulden, *hem-* sich gedulden, zufrieden sein.
liedekyn Liedchen.
lief lieb, Liebchen.
lieflic lieblich, freundlich.
liegen lügen.
lien = *liden*.
lien (Imperf. *lide*) bekennen, aussagen.
liet, *liedekyn*, *lietdkyn* } Lied.
liidsaem geduldig.
liif Leib.
list Klugheit, List.
listicheit Klugheit, Schlauheit.
loen Lohn.
lof Lob, Preis.
lof Laub.
loverkyn Laubwerk.
lucht Luft.
lude Leute.
luiden, *luyden* lauten, klingen.
lude, *luyde* } laut.
luken schließen, einschließen.
lusten gelüsten.
lustich angenehm, Freude erregend.
luter lauter, rein.
luttel wenig, gering.

M.

machschien (zusammengezogen aus *mach geschien*) vielleicht.
maech = *maghe*.
maechdelic jungfräulich.
maechdom Jungfrauschaft.
maechdomheit Jungfräulichkeit.
maecht Magd, Jungfrau.
maen Mond.
maer Botschaft, Kunde.
maer aber, sondern.
maghe Verwandte.
maghet Jungfrau, Magd.
maghedom Jungfrauschaft.
male, *te* zumal, zugleich.
man Mensch, Mann.
mar = *maer*.
margaryt Edelstein.
martely Marter, Qual.
mate Maß, *boven maten* über die Maßen, übermäßig; *te maten* nach dem rechten Maß, recht.
maten mäßigen.
matich mäßig.
mede, *meed* } mit, zugleich.
mee, *meer*, *meerder* mehr; größer.
meest meist, größte.
meester Meister.
melc Milch.
men man.
menen meinen, glauben, gesinnt sein; lieben.
menich manch.
menichfout mannigfach.
menichvoudicheit Mannigfaltigkeit, Menge.
menigherleye mancherlei.
mer = *meer*.
mer = *maer*.
meye Mai, Maibaum.
meyen mähen.
meynen = *menen*.
merren zögern, säumen.
mi mir, mich.
miden meiden, unterlassen.
min minder, weniger.
min, *myn*, *minne*, *mynne* Liebe.
minnekyn Liebchen.
minre minder, kleiner, geringer.
minst kleinst, geringst.
myn mein.
misbair Jammer, Klage.
misdoen Fehler, Unrecht begehen.
misschien etwas Unangenehmes überkommen, Mißgeschick haben.
missen fehlen, verfehlen.
misverwet entfärbt, bleich.

miteen mit eins, zusammen, zugleich.
mitti mit dir.
moeder Mutter.
moet Muth, Sinn, Gemüth.
moeten sollen, müssen.
moeyen plagen, quälen, mühen.
moghen (Präs. *mach*) Macht haben, können.
moirderyn Mörderin.
molenarinne Müllerin.
mont Mund.
morch Mark.
mure Mauer.
mutieren verändern.

N.

na, nae (Kompar. *naer* und *narer*, Superl. *naest*) nahe, nach, nachher; beinahe.
naect nackt; auch 3. Pers. Praes. von *naken*.
nach = *noch*.
na[*e*]*mels* nachmals, später.
naerst Ernst, Eifer.
naerstelic, *nairstelic* } ernstlich.
naest s. *nae*.
naken nahen.
neder, *neer* } nieder, unten.
neerstich eifrig.
nemen nehmen, empfangen, auf sich nehmen.
niet nichts, nicht; *te niete slaen* vernichten.
nye, nie nie; jemals.
nye, nyewe, nywe neu.
nygeliic = *een ygeliic* jeder.
nyt Neid.
no noch.
noch noch, außerdem, aufs Neue.
nochtans obendrein, dennoch.
node (no) schwer, ungern.
noet, *noot* } Noth, Mangel; Gewalt.
no[*e*]*men* nennen.
nooit niemals, je.
noy = *node*.
nu nun, jetzt.
nu, nuwe neu.

O.

Och ach!
och, ochte oder.
ochte ob.
och = *oec*.
ocharm o weh!
oec, *oic* } auch, überdies.
oech, *oechkyn* } Auge vgl. *oghe*.
oech opslach (eigentlich Augaufschlag) Augenblick.
oer Ohr.
oerdel, *oirdel*, *ordel* } Urtheil, Strafe.
oerden Ordnung, Folge, Vorschrift.
oetmoet, *oetmoedicheit* } Niedrigkeit, Demuth.
of, off = af.
of, ofte ob, wenn.
of, ofte oder.
offeren opfern.
offerhande Opfer.
oghe Auge.
oirloef Erlaubniß, Urlaub, Abschied.
olie, *oliken*, *olikyn* } Oel.
olt alt, vgl. *out*.
om, ombe, omme um.
ombesetten um- und besetzen.
ombevaen, *ombevangen* } umfangen, umfassen, ergreifen.
ommate s. *onmate*.
omtrent s. *ontrent*.
on . . . un . . .
onberen entbehren, vernachlässigen.
onbereyt nicht bereit, nicht zu erlangen.
onbevaen = *ombevaen*.
oncruyt Unkraut.
oncuyscheit Unkeuschheit.
ondachtelic undenkbar, unfaßbar (inaestimabilis.)
onder unter.
ondereen untereinander.
ondergaen abschneiden, versperren.
onderstant Hülfe, Beistand; Wesen.
onfaen = *ontfaen*.
ongeliic ungleich, ohne Vergleich.
ongeliic Schaden, Unrecht, Leid; unbillig.
ongeschent ungeschändet, unbefleckt.
ongestelt unpäßlich, verstimmt.
ongheval Unglück.
onghevallicheit Unglückseligkeit.
ongetempt ungebändigt, ungezähmt, unmäßig.
onghevriit ohne Beschützung.
onmate Unmaß, Maßlosigkeit; adv. ohne Maß, maßlos.
onreyn unrein, garstig.
onsprekelic unaussprechlich.
ontbiden, *ontbien* } (Imperf. *ontboot*) wissen lassen, begrüßen, kommen lassen.
ontbinden entbinden, befreien.
ontbliven wegbleiben.

ontfaen (Imperf. *ontfinc*) empfangen, annehmen.
ontfanckelic angenehm.
ontfaren davon laufen, entgehen.
ontfermen erbarmen.
ontfarmherticheit Barmherzigkeit.
ontgaen weggehen, entgehen, *hem-* sich vergehen, sündigen.
ontgelden entgelten, büßen.
ontginnen öffnen; verwunden.
onthouden, *onthouwen* } halten, behalten, festhalten.
ontkeren entwenden, abwenden, verderben; entgehen.
ontladen entladen, sich entlasten von.
ontlaten, *ontlaen* } entlassen, nachlassen.
ontluken öffnen, sich öffnen.
ontrent um, ringsherum; ungefähr.
ontrou Untreue; ungetreu.
ontseggen entsagen.
ontsien (Imperf. *ontsach*, 3. Pers. Plur. *ontsaghen*) fürchten.
ontsinnen von Sinnen kommen.
ontslaen öffnen, *hem-* sich entäußern.
ontsluten öffnen, erschließen, sich öffnen.
ontsprekelic unaussprechlich.
ontspringen aus dem Schlaf aufspringen, erwachen.
ontsteken anzünden, sich entzünden.
ontverren entfernen, sich entfernen.
ontfrien abnehmen, befreien.
ontwaer, *ontware* } gewahr (werden).
ontwecken aufwecken.
ontwee entzwei, in Stücken, vernichtet.
ontwy = *ontwee*.
ontwyken entgehen, entweichen, vermeiden.
onverduldicheit Ungeduld, Verzweiflung.
onvervaert unerschrocken.
op auf.
op dat wenn, wann, insofern, damit.
opgaen aufgehen.
opgheven auf-, hin-, übergeben.
ophouwen = *ophouden* aufhören.
oplu[y]ken aufschließen, öffnen; aufgehen.
opslach Aufschlag.
opt = *op dat*.
ouersprone = *oerspronc*? Ursprung.
out alt.
oude Alter.
ow = *oude*.
over über, oberhalb, auf; vor Adjektiven überaus; *overeen* überein, zusammen.
overslaen überschlagen, überlegen.
overmits wegen, weil.
overste oberste, höchste.
overvloeyen überfließen.

P.

paerle Perle.
paes, *pays* } Frieden.
pallaes Palast.
passi Leiden.
pat Pfad.
paveien pflastern.
pawes Papst.
peynsen denken, erdenken.
penitencie Buße.
pyn Pein.
pleech, *alst* (von *pleghen*) wie es gewöhnlich geschieht.
pleghen (*plach*, *geploghen*) pflegen, gewohnt sein, sich beschäftigen mit, sorgen für.
plyen = *pleghen*.
preken predigen.
prieel Laube, Lusthaus.
priis, *prys* } Preis, Lob, Ruhm.
proeven prüfen.
puent Punkt, Sache.
puer klar, rein, lauter.

Q.

quae = *quaet* schlimm, böse.
qualic übel, schlecht.
quam Imperf. von *comen* kommen.
quel Qual.
quelen krank sein, leiden, trauern.
quellen Schmerz verursachen und leiden.
quetsen verletzen, verwunden.
quiiten frei machen, bezahlen; *hem-* seine Pflicht thun, sich aufführen.
quyt frei, verlustig; — *syn* verloren haben.
quytscelder Lossprecher, Erlöser.

R.

raden rathen.
rayen strahlen.
raken berühren, erreichen, gelangen zu.
ramen planen, sinnen.
rast(e) Ruhe.
recht Recht, Richterspruch, Urtheil; gerade, genau, richtig.
rede Rede; Recht, Rechenschaft, Ursache.
reden bereiten, in Bereitschaft halten.
rede, *reden* bereits, schon; *want reden* obschon.
reen zusgez. aus *reden*.
rese Riese.
respiit Frist, Aufschub.
riden reiten.
riicheit Reichthum.
riisen sich erheben, aufgehen, auferstehen; abfallen.

roek, } Geruch.
rooc }
roem Ruhm.
roepen rufen.
roeskyn, } Röslein.
rooskyn }
roet roth.
roop = *reep* Reif, Seil.
rouwe, } Trübsal, Schmerz, Trauer, Reue.
row }
rouen, } betrüben, schmerzen, reuen.
rouwen }
ruken, } riechen.
ruyken }
ruste Ruhe.
rusten ruhen.

S.

sach Plur. *saghen*: Imperfectum von *sien*.
sacht sanft.
sachten besänftigen, stillen, lindern.
saden sättigen.
saek Sache.
saen eilig, alsbald, sofort.
saert, } zart.
sairt }
saet Saat.
saft = *sacht*.
saien säen.
salich selig, heilsam.
sampiele scabellum, Sandale?
scade Schaden.
scaerre, } Schaar.
scare }
scamel schamhaft, sittsam, eingezogen.
scarp scharf, herb, bitter, streng.
sceden, } (Imperf. *sciet*) scheiden.
sceiden }
scenken schenken, einschenken.
scenden schänden, ins Unglück stürzen, verderben.
scepper Schöpfer.
scerp = *scarp*.
scerpen schärfen.
schem Schein.
schier, } plötzlich, alsbald, gleich.
sciere }
schiet oft = *geschiet*.
schyn Schein, Glanz.
scip Schiff.
scoet Schoß.
scout Schuld.
scouwen schauen, anschauen.
screyen schreien.
scrifture Schrift, h. Schrift.
scriven schreiben.
scryn(e) Schrein.
scult = *scout*.
scut Schuß, Angriff.
scuwen scheuen, meiden.
sede Gewohnheit, Sitte.
seer = *sere* angestrengt, schnell, sehr.
seer Verdruß, Schmerz, Kummer.
segghen (Imperf. *seide*) sagen.
seyen säen.
seker, } sicher.
sekerlyk }
selve selbe, selbst.
sermoen Predigt.
ses sechs.
setten setzen, stellen.
sevenwerf siebenmal.
seynen segnen, weihen.
si (se) sie.
sich Imperat. von *sien*.
side Seite.
siec krank.
siekte Krankheit.
siele Seele.
sien (Imperat. *sich*, Plur. *siet*, Imperf. *sach*, Plur. *saghen*) sehen.
sien (Komparat. *sienre*) schön, ansehnlich.
sighen (Imperf. *seech*) niedersinken.
siid = *side*.
silogiseren schließen, Schlüsse ziehen.
simbal Cymbel.
sin, *syn* Sinn, Geist, Gemüth.
syn sein, ihr.
syn (Verbum) sein.
sint heilig.
sint seit, weil.
sitten sitzen.
slaen (Imperf. *sloech*, Plur. *sloghen*, Part. *gesleghen*) schlagen.
slapen schlafen.
slechs einfach, bloß, nur allein, ohne Umstände.
slecht eben; schlicht, einfältig, fromm.
sluten schließen.
smaec Geschmack.
smakelic schmackhaft.
smart, } Schmerz.
smert }
smyt Flecken, Makel.
soe sie.
soe so, also, wie; *soe wie* wer immer.
soeken suchen.
soenen versöhnen.
soet = *soe het*.
soy = *soe*.
solues Trost, Erquickung, Vergnügen.
somtiits manchmal.
somwyl bisweilen.
sondaer, } Sünder.
sondair }

sonder ohne.
sone, *soen* Sohn.
sorgen befürchten.
sot Thor, Narr; närrisch.
sotheit Thorheit.
soude Imperf. v. *sullen*.
soven = *seven*: sieben.
sow, *sou* = *soude*.
spade spät.
spannen, *die croen*, die Krone tragen, Jemand übertreffen.
sparen schonen.
spel Spiel.
spoet Eile, Eifer, Glück.
spreien streuen; *hem* sich verbreiten.
spreken sprechen, Anspruch machen, fordern.
spruten sprossen, sprießen.
stcdelic, *stadigh* beständig.
staen stehen, sich befinden, Stand halten; passen, gebühren.
staet Stand, Zustand.
stat (Plur. *stede*) Platz, Ort, Stätte, Stelle.
steen Stein.
steenen steinern.
starre, *sterre* Stern.
stichten gründen, bauen, stiften.
stole Stola (ein Priesterkleid).
stont Stunde, Zeitpunkt.
storen zerstören, vernichten.
storten stürzen, niederfallen, vergießen.
stout stolz, kühn.
strael, *strale* Pfeil.
straet, *strate* Straße, Weg.
strēnicheit Strenge.
suchten seufzen.
sucht Seufzer.
suer, *sure* sauer, schwer.
suete, *suetelike* süß, lieblich.
suken saugen.
sullen (Imperf. *soude*) sollen; vielfach Hülfszeitwort für das Futurum etc. = werden.
sulver Silber.
suster, *susterkyn* Schwester, Schwesterlein.
suver sauber, keusch, rein.
suverheit Reinigkeit.
suverlic rein; zierlich, schön.
swaer (Kompar. *swaerre*) schwer, unangenehm.
swaerlike auf beschwerliche Weise, heftig, sehr.
swairt Schwert.
swanc Schwung.
swart schwarz.
sweven schweben.
swichten weichen, unterliegen.
swyghen (Imperf. *sweech*) schweigen.

T.

taverne, *taweerne* Wirthshaus, Herberge (lat. taberna).
te zu; um so.
teder, *teer* zart.
teerst zuerst.
tegens gegen, entgegen.
tegenwoerdich gegenwärtig.
teyken Zeichen.
tekenen zeichnen, bezeichnen.
telch Ast, Zweig.
telen erzielen, hervorbringen; sorgen.
tellen zählen, nennen.
temptacy Versuchung.
temptieren versuchen.
ten = *te den*.
ten = *het en*.
ter = *te der*.
tevreden, *tevreen* zufrieden.
tgesciet = *het geschiet*.
thend bis.
thronen einer von den 9 Chören der Engel.
tien zehn.
tien (Imperf. *tooch*, Part. *ghetoghen*) ziehen.
tymmeren zimmern.
tynne Zinne.
tis = *het is*.
tiit, *tyt* Zeit.
tiit(e)lic zeitlich, weltlich.
toech = *tooch* siehe *tien*.
toecomst Ankunft.
toeren, *toern(e)* Zorn.
toernen zürnen.
toeven zaudern.
toeverlaet Zuversicht.
tonen zeigen, merken lassen.
torment Qual, Pein.
tortelduywelkyn Turteltäubchen.
tot zu, bis.
traen Naß, Tropfen, Thräne.
trecken ziehen.
tribulacy Verdruß.
troen Thron.
troeren trauen.
troest, *troist* Trost.

trou, }
trow, } treu, getreu.
ȝru }
trouwe, } Treue.
truwe }
trouwelic getreu.
trowen in Wahrheit, traun!
truwen trauen, Glauben schenken.
tsi, tzy = *het si* es sei.
tsyn = *te syn* zu sein.
turf Rasen, Torf.
tuschen zwischen.
twaer in Wahrheit; auch = *het waer.*
twinc, } ein Bischen, etwas;
twint } *niet een-* nicht das Mindeste.
twivel Zweifel.

U.

u, ju euch, euer.
unnosel unschuldig.
uut aus.
uuten = uut den.
uutspruten hervorsprossen.
uutvercoren auserkoren.
uutvloyen ausfließen.
uwe euer.
uyr, } Uhr, Stunde.
ure }
uyt aus s. uut.

V vgl. F.

vaen (Imperf. *vinc,* Part. *ghevaen*) fangen, anfangen, beginnen.
vaer, } Vater.
vair }
vaer, } Gefahr, Furcht, Schrecken.
vare }
vaerd end wyde weit und breit.
varen fahren, gehen.
varing eilig, schnell.
varre = *verre.*
vast fest, stark.
vaten, vatten, fassen, ergreifen, verstehen.
veech dem Tode nahe.
veel viel.
vennoet Genosse.
venyn Gift.
ver, } fern, weit.
veer }
verbeelden durch Phantasiebilder verleiten (Franck), einbilden.
verbeiden warten, erwarten.
verby vorbei.
verbidden Abbitte thun, erbitten.
verbliden erfreuen, fröhlich werden.
verblinden verblenden.
verbolgen erbittert, zornig.
verborgen verbürgen, behüten; kann auch Particip. sein von *verbergen* wie im Deutschen.
verclaren hell, angesehen werden; erhellen.
vercoren (Part. von *verkiesen*) auserwählt.
vercriigen erlangen.
verdoemen verdammen.
verdrach Geduld, Aufschub, Verzeihung.
verdraghen (Imperat. *verdrach*) ertragen, schonen.
verdriet Verdruß.
verdrieten verdrießen.
verdrieven vertreiben, verstoßen.
verduldich, } geduldig.
verduldelic }
verfroyen erfreuen, sich erfreuen.
vergaen vergehen.
verganckelic vergänglich.
verhalen überholen, ersetzen.
verheffen erheben, preisen.
verheven erhoben, erhöht.
verhoecht erhöht, erfreut.
verhoghen erheben; erfreuen, sich freuen.
verhoren erhören, vernehmen.
verhuecht = *verhoecht.*
verkeren verändern, sich ändern.
verkiesen erwählen.
verlaten nachlassen.
verleden verlitten, vergangen.
verleyden verleiten, verlocken, betrügen.
verlengen, verlängern, länger werden, ausreichen.
verlichten glänzen, glänzend machen, erleuchten.
verlenen, }
verlienen, } verleihen.
verlien }
verlies Verlust.
verliesen verlieren, zu Grunde richten.
verlos(s)en erlösen.
vermeyen, } sich (im Mai) verlustigen.
vermyen }
vermeren sich vermehren, anwachsen.
vermerren verzögern, versäumen.
vermeten (Imperf. *vermat*) *hem-* sich vermessen, anmaßen, einbilden.
vermeten vermessen, kühn.
vermoeden vermuthen.
vermoeyen ermüden.
vermoghen Vermögen, Macht; stark, mächtig.
vernieten vernichten, *hem-* sich selbst verleugnen.
vernoemt genannt, namhaft, berühmt.
verposen sich erholen.
verquisten zu Grunde richten, verderben.

verre fern, weit.
verrisen auferstehen.
versaghen verzagt, bekümmert, besorgt sein und machen.
versaken versagen, entsagen.
versceiden, abgeschieden, gestorben.
verscheit Scheiden, Sterben.
verscoven elend, unglückselig, verworfen.
versellen vereinigen, verbinden.
versien bemerken; sorgen.
versieren ausdenken, ausfindig machen, erinnern.
versinnen begreifen, bedenken, — *hem* überlegen.
verslaen beunruhigen, beängstigen.
verslinden verschlingen.
versmaden verschmähen.
versmayt verschmäht.
verstaen verstehen, begreifen; *hem-* sich verstehen auf.
versuchten = *suchten*.
verstoren zerstören.
vertellen erzählen.
verteren verzehren, vergehen.
vertrec Verzug.
verult = *vervult* erfüllt.
vervaren verziehen.
vervaren, *ververen* } in Furcht setzen, *hem-* bekümmert, furchtsam, besorgt sein.
verveerlic schrecklich.
verveert erschrocken, bange.
vervromen übertreffen, *hem-* sich Muth machen, sich tapfer fühlen.
vervullen erfüllen.
verwachten erwarten.
verwaer fürwahr.
verweghen (Imperf. *verwoech*) drücken, schwer fallen.
verwaren bewahren, behüten.
verwe Farbe.
verwendelic herrlich, prächtig, üppig.
verwennentlic = verwendelic?
verweren vertheidigen.
verwerven erwerben, verdienen.
verwinnen gewinnen, überwinden.
verwysen verurtheilen, verdammen.
verwoet sinnlos, toll, närrisch.
viant Feind, böser Feind, Teufel.
virtuyt Kraft, Eigenschaft.
vyt = *uit*: aus.
vyr = *uyr*: Stunde.
vlien fliehen, entweichen.
vlieten (Imperf. *vloot* Part. *gevloten*) fließen.
vlyt Fleiß, Eifer.
vloet Fluth.
vlœyen fließen.
vlotelic fließend, eilend.
vlus, *vlusch* sofort, flugs.
voeghen fügen.
voelen fühlen.
voer, *voir* } vor, für.
voere Handlung, Benehmen.
voerdeel, *voirdeel* } Vortheil.
voirscreven vorher beschrieben, genannt.
voerseit vorher genannt.
voert, *voirt* } ferner, weiter, voran, überdies.
voertan fortan.
voerwaer, *voirwaer* } fürwahr.
voet Fuß.
vogelkyn Vöglein.
voghen fügen.
vollesen vollständig lesen, erzählen, aufzählen.
volligen folgen.
volloven vollkommen loben.
volprisen vollkommen preisen.
volstaen ausharren, aushalten.
voren vorne, voran, vorauf; *te-* zuvor.
vrede, *vreed* } Friede.
vreden, *vreen* } Frieden machen.
vreendelic = vriendelic.
vrese Angst, Schrecken.
vreselyk schrecklich.
vresen fürchten.
vry frei, befreit von.
vrien befreien.
vrylic frei, freimüthig.
vriendelik freundlich.
vriendyn Freundin.
vrient Freund.
vriesen (Imperf. *vroos*) frieren.
vroe früh.
vroe froh.
vroechde Freude.
vroelic fröhlich.
vroem, *vrome*, *vroemelic* } tapfer, klug.
vroet verständig, klug; — *syn* verstehen.
vrome Vortheil, Nutzen.
vromen nützen, helfen.
vrou, *vrow*, *vrouwe* } Frau, Herrin.
vroude Freude.
vroudelic fröhlich.
vrouwen erfreuen.
vrucht Furcht, Schrecken.
vrucht Frucht.
vruchtelic furchtsam.
vruchten fürchten.

vrude, } Freude.
vruechde }
vruechdelic in Freuden, freudig.
vuer Feuer.
vueren führen.
vurich feurig.

W.

Wacht Wacht, Hut, Hoffnung.
wachten bewachen, achtgeben, hüten.
waden waten, gehen.
wael = *wel*.
waen woher.
waen Wahn, Zweifel.
waer, } wo, wohin.
wair }
waerdigen würdigen.
waerdinne, } Wirthin.
waerdyn }
waerlic wahrlich.
waert Wirth.
waert, } wärts, hin.
wart }
waert werth, würdig.
waghen erwähnen, sagen.
waghen wagen.
wairlic = *waerlic*.
wairt = *waert*.
wanckelic wankelmüthig.
wandelbant Wickelband, Wickelschnur.
wanen wähnen, meinen.
wanhoep Verzweifelung.
wanhoren nicht erhören.
want denn, dieweil; wann; bis.
wantrou Mißtrauen.
warachtelic, } wahrhaftig.
warachtich }
varwaert, } wohin.
warwerts }
wassen (Imperfect. *wies*, Part. *gewassen*) wachsen.
wat was, etwas, ein wenig.
water (*wat*) Wasser.
wech Weg.
wederstaen widerstehen.
wee Weh, Schmerz.
weelde Wonne, Genuß.
weenen weinen.
weer Wehr.
weerde Würde.
weerdich würdig, angesehen.
weerdicheit Würdigkeit, Ehre.
weerlic weltlich.
weert Wirth.
weest seid! (Imperativ).
weinich wenig.
weyne Schmerz.
weke Woche.
wel wohl, schön.
werden mit dem Dativ: zu Theil werden, erlangen, erhalten.
werdyn Wirthin.
werelt, } Welt.
werrelt }
... *werf* ... mal.
wercken (Imperfect. *wrachte* und *wrochte*, Part. *gewracht*) wirken, schaffen.
werpen werfen.
werren verwirren.
wert würdig, werth.
wesen sein; Imperativ *wes*.
wet Recht, Gesetz.
weten (Imperf. *wiste*) wissen.
wi wir.
wie wer (Interrogativum); wie.
wie = *wee*.
wies s. *wassen*,; auch Genitiv v. *wie*.
wif Weib.
wiis weise.
wyken weichen, weggehen.
willen (Imperf. *woude*) wollen.
winden drehen, winden.
winnen, } (Imperf. *wan*) gewinnen, em-
wynnen } pfangen.
wisen (Imperf. *wiisde*) zeigen, urtheilen.
wiste s. *weten*.
wit weiß.
wye = *wie*.
wyt, *wyde* weit.
wyle Weile, Stunde.
wyn Wein.
wyngart, } Weinberg, Weinstock.
wyngaird }
wys weise, klug.
wyt = *uit*: aus.
wyter = *uit der*.
woeden wüthen, rasen.
woet Wuth.
woert, }
woirt, } Wort.
woort }
woestich wüst.
wonderlic wunderbar.
worm Wurm.
wortelen wurzeln, wachsen.
wou = *woude* Imperf. von *willen*.
wout Wald.
wrachte s. *werken*.
wraek Rache, Vergeltung.
wt = *uut*: aus.

Y siehe I.

Z vgl. S.

zadich, *zedich* } bescheiden, sittsam.
zede Sitte.
zeer sehr.
zekerlic sicher, ohne Zweifel.
zem Honigseim.
ziele, *zielkyn* } Seele,
zeech = *seech* Imperf. von *sighen*: sinken.
zoen Sohn.
zuet süß, mild.
zueticheit Süßigkeit.
zwaer = *swaer*: schwer.
zweven schweben.
zwichten = *swichten*: weichen.

Register der niederländischen und deutschen Lieder.

Die an erster Stelle notirte Zahl bezeichnet die Nummer. Der *schräge* Druck giebt an, daß die Lieder weltlich sind.

Lateinische Lieder.

Namen- und Sachregister.

Literatur.

a. Nachtrag zu S. 169.

Acquoi, Dr. J. G. R., Het oude Paaschlied »Christus is opgestanden« overgedruckt uit het Archief voor Nederlandsche Kerkgeschiedenis, dl I, afl. 1, 'sGravenhage 1884, blz. 1—36.

——, Kerstliedern en Leisen, overgedrukt uit de Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeeling *Letterkunde*, 3de Reeks, Deel IV. Amsterdam 1887.

Coussemaker, E. de, Chansons religieuses de Théodoric de Gruter, Moine de Doesburg au XVe siècle. In der Zeitschrift »Dietsche Warande« Revue Néerlandaise. Amsterdam 1857. 12e livraison p. 29 ff.

b. Die zu den Anmerkungen und zum Glossar benutzten Bücher.

Hoffmann von Fallersleben, Niederländische Glossare des XIV. und XV. Jahrhunderts, nebst einem niederdeutschen. Horae belgicae. Pars septima. Lipsiae 1845.

—— Glossarium belgicum. Hannover 1856. Horae belgicae. Pars septima, editio secunda.

Franck, Dr. Joh., Mittelniederländische Grammatik mit Lesestücken und Glossar. Leipzig 1883. Diese Grammatik ist denjenigen, welche die mittelniederländische Sprache studiren wollen, sehr zu empfehlen. Dem Herrn Verfasser statte ich nachträglich meinen verbindlichsten Dank ab für die Belehrungen, welche er mir zu Theil werden ließ.

Lübben, Dr. A. und **Walther, Dr. C. H. F.,** Mittelniederdeutsches Handwörterbuch. 2 Theile. Norden und Leipzig 1885 und 1888. (Das Buch hat mir in Ermangelung eines mittelniederländischen Handwörterbuches gute Dienste geleistet.)

Oudemans, A. C., Bydrage tot een middel en oudnederlandsch Woordenboek. Arnhem 1870—1880. 7. Bde. lex. 8.

Verwys, Dr. E., Bloemlezing uit Middel-nederlandsche Dichters. Zutphen. 1858. 8. 4 Theile nebst Grammatik und Glossar.

Hölscher, Dr. B., Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande. Mit Anmerkungen, Wörterbuch und einer Musikbeilage. Berlin 1854.

Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart.

Von

Friedrich Chrysander.

Die nachfolgende Untersuchung beschäftigt sich mit der Bearbeitung desselben Gegenstandes durch zwei verschiedene Künstler, von denen der Vorgänger der Vorarbeiter, der Nachfolger aber der Umarbeiter und Verbesserer des Ersten und damit zugleich der Vollender des betreffenden Kunstwerkes war. Der enge Gesichtspunkt des Plagiates kommt hierbei für mich nicht in Betracht, weil mein Zweck lediglich darauf gerichtet ist, einen der Hauptwege zu bezeichnen, auf welchem Kunstwerke entstehen.

Vor etwa zwanzig Jahren kaufte ich in London die Partitur der einaktigen Oper »Il Convitato di pietra« von Gazzaniga, welche man 1794 daselbst auf dem italienischen Theater aufführte, und zwar erstand ich das bei dieser Gelegenheit gebrauchte, mit allen Änderungen und Zusätzen versehene Handexemplar. Später erhielt ich auch noch aus Jahn's Sammlung die Kopie einer in Wien befindlichen Handschrift von Gazzaniga's Komposition. Beide Manuskripte, an sich unvollständig, ergänzen sich in mehreren Nummern, enthalten in andern aber auch Widersprüche, die aus der Vergleichung der Musikstücke nicht zu lösen sind. Die beabsichtigte Herausgabe jener Opernpartitur, welche mein seliger Freund Gugler auf meine Bitte übernehmen wollte, mußte deshalb einstweilen noch unterbleiben. Das Einzige, was bisher aus dieser Musik zum Druck gekommen ist, sind die zwölf Takte, welche ich in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« v. J. 1878 (Sp. 577—80) mitgetheilt habe. Erst in jüngster Zeit erfuhr ich, daß das Verlagshaus Ricordi in Mailand ebenfalls eine Handschrift der genannten Oper besitzt; nähere Nachricht darüber sowie die Mittheilung mehrerer Nummern derselben verdanke ich Dr. Fleischer und Prof. Kretschmar. Diese dritte Handschrift füllt einige Lücken der beiden oben genannten Kopien aus, ohne indeß Gazzaniga's Partitur vollständig wieder herzustellen.

Aber was auch sonst noch zweifelhaft bleiben möge, eins geht aus der Betrachtung dieser Musik bereits klar hervor, nämlich daß Mozart und sein Textdichter die Oper Gazzaniga's kannten und für ihre eigne Arbeit mehr oder weniger als Vorlage benutzten. Alles weitere mußte man von der Auffindung des Original-Textbuches er-

hoffen. Sehr erfreulich ist es nun, daß sich dieses Libretto jetzt gefunden hat; und noch erfreulicher ist es, daß dasselbe alle Räthsel löst und alle Zweifel beseitigt, welche noch vorhanden waren. Es kommt daher wahrlich zu guter Stunde.

Zu Anfang des Jahres 1787 erschien in Venedig ein Büchlein von 71 Oktavseiten, betitelt:

> IL CAPRICCIO DRAMATICO. Rappresentazione per Musica di *Giovanni Bertati* per la Seconda Opera da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il Carnovale dell' anno 1787. In Venezia, appresso Antonio Casali. Con licenza de' Superiori.

In diesem Stücke, welches »in einer Stadt Deutschlands« spielt, tritt das Aufführungspersonal der Oper als solches in Scene. Den Anfang macht der Operndirektor Policastro, welcher melancholische Betrachtungen darüber anstellt, daß es ihm mit seiner Truppe nicht gelingen wolle, den Beifall des fremden (deutschen) Publikums zu erlangen. Ihr seid alle brave Sänger vom Ersten bis zum Letzten — sagt er zu den eintretenden Mitgliedern —, die Stücke sind schön, die Musik ist ausgezeichnet, alles ist gut: aber nichts will gefallen. Dann liegt die Schuld am Publikum, meint die zweite Primadonna Ninetta. Ja, was läßt sich dagegen machen? sagt der Impresario: es bleibt nichts übrig, man muß suchen ihnen zu gefallen. Aber wie denn? fragt der Sänger Valerio. Impresario: Durch Änderung der Stücke. Ich habe daher etwas ganz anderes vor, eine musikalische Komödie in einem einzigen Akt, die man hier in Deutschland noch gar nicht gesehen hat, nämlich die Komödie von Don Giovanni oder dem steinernen Gast. »Uhm!!« rufen die Sänger erschreckt aus. Der Impresario zu Ninetta: Fürchten Sie sich vor dem steinernen Gast? Ninetta: Sehr; und die Handlung ist unwahrscheinlich, das Textbuch ist gegen alle Regel, von der Musik weiß man nicht was sie will, wir werden mit diesem Gast vom Regen in die Traufe kommen. Impresario: Glaubt Ihr denn, daß die Leute sich um Regeln und Vernunft kümmern? Sie gehen dahin wo es ihnen gefällt und zahlen oft für den Unsinn am meisten. Mag sein, Herr Direktor, entgegnet Valerio; aber den steinernen Gast können wir doch nicht geben. Impresario: Warum denn nicht? Valerio: Weil uns der Baß-Narr (*Buffo Caricato*) fehlt. Impresario: Der Buffo Caricato? den mache ich selbst. Die Sänger lachend: Sie?? Ah! — Impresario: Ja lacht nur! diese Partie weiß ich auswendig, und Ihr habt keine Ahnung davon, was ich als Baßbuffo alles schon geleistet habe. — Hierauf erzählt er seine Buffo-Heldenthaten in einer ergötzlichen Arie und beendet damit vorläufig die lustige Verhandlung.

Dem kurzen Bericht darüber lasse ich den vollständigen Text der beiden ersten Scenen folgen und zwar, wie alle übrigen Textmittheilungen, in buchstäblicher und typographisch genauer Wiedergabe des Originaldruckes, soweit solches hier möglich und angemessen ist.

ATTO PRIMO.

SCENA I.

Camera di Policaſtro.

Policaſtro, che paſſeggia malinconico, poi Ninetta indì Calandra, e Valerio.

Pol. SIa maledetto quando
Il Diavolo avverſario
Di fare l'Impreſario
Mi venne un dì a tentar!
Il Publico talora
Si moſtra indulgentiſſimo:
Talor difficiliſſimo
E' poi da contentar.
Ma adeſſo ſiamo in ballo
E quì convien ballar. *In queſto Nin.*

Nin. Riveriſco l' Impreſario.

Pol. A lei faccio anch' io un' inchino.

Nin. E così di buon mattino
Voi mi fate ricercar?

Pol. Compatiſca queſto incomodo. *Con ironia.*

Nin. Ma perchè sì di buon' ora?

Pol. Ci verranno gli altri ancora
Perchè a tutti ho da parlar. *In q. Cal., e Val.*

Cal. e Val. Siam quì pronti a veder, Signor mio,
Coſa ſia queſta gran Novità.

Pol. Novità certamente dich' io
Che la teſta girare mi fà.

Nin. Diventar voi mi fate curioſa.

Cal. Io pariſco, ſe a dirlo tardate.

Nin. Cal. Val. { Dite, via, più aſpettar non ci fate:
Stiamo a udire che coſa ſarà.

Pol. { Tanta voglia, che adeſſo moſtrate,
Appagata fra poco ſarà.

li 3 *ſud.* { Un orgaſmo mi ſento terribile,
Che creſcendo via più in ſen mi và.

a 4 { In me ſento una pena indicibile,
Che creſcendo via più in ſen mi và.

Pol. Io volea veramente,
Per dirvelo aſpettar, che gli altri ancora
Quà uniti si trovaſſero;
Ma non importa già:
Vi ſpiegherò qual ſia la novità.

Nin. Sentiamola, ſentiamola.

Pol. La novità, Signori, è che qui vogliono
Mutazion di ſpettacolo.
Parliamoci alla ſchietta. Io quì in Germania
Me n'vado conſumando
Quello che in altri tempi ho guadagnato.
Voi non piacete; ed io ſon diſperato.

Nin. Io non piaccio!

Cal. Io non piaccio!

Pol. Piano, non vi ſcaldate.
Del merito voi tutti
Io dico anzi che avete.
Colpa voſtra non è ſe non piacete.
Ma . . . . .

Nin. Che ma? Voi parlate in generale.

Pol. Vi dirò . . .

Cal. Voi direte
Delle inſolenze. Non piacete? Oh capperi!
Io faccio la mia parte
Quanto può farla ogn' altra;
E ſe tutti faceſſero
Quello che faccio io, Signor mio caro,
Il Teatro, il Teatro, a parlar ſodo,
Se ne andrebbe per certo in miglior modo.

[Aria.] Ho cantato, e ricantato
In Italia, Francia, e Spagna;
In Olanda, in Allemagna.

E mi feci ſempre onor.
A Milan per sopranome
Mi dicevan la *Canerina:*
A Turin la *Campanina:*
A Francfort la *Rondinella:*
A Madrid la *Farfarella* ....
Non ſtupiſca, mio Signor.
Baſta dir che dei Sonetti
A me fatti in più occaſioni
Mi fodrai trè Mantiglioni,
Due ſottane, due Corpetti;
E qualcun ne avanza ancor. *parte.*

SCENA II.

Policaſtro, Ninetta, e Valerio.

Pol. ECco qua: mi ha laſciato
Terminar il diſcorso!
Nin. Sentite, Signor caro, io credo certo
D'eſſer compatita.
Val. Io poſſo dire,
Che a battermi le mani
Ho veduto de Nobili Soggetti;
E a Legnago, ed a Lugo ebbi i Sonetti.
Pol. Volete, o non volete
Laſciarmi terminare,
Che vi venga la rabbia!
Nin. Diti pure.
Val. Io non parlo.
Pol. Voi ſiete tutti bravi
Dal primo fin' all' ultimo:
Sono i Drammi belliſſimi:
La Muſica è eccellente.
Tutto è buono; ma infin non piace niente.
Nin. Dunque il mal vien dal Publico.
Pol. E che? Volete ch'io
Col Publico la prenda? Oh non ſon pazzo!
Biſogna riſpettarlo;
E tutto s'ha da far per contentarlo.

Val. Ma contentarlo come?
Pol. Col mutar lo ſpettacolo.
Nin. E coſa s'ha da far?
Pol. In queſta Piazza
Non hanno ancor veduta
Quella Commedia in Muſica
Ridotta a un' Atto ſolo.
Che sì fece in Provenza.
Voi tutti la ſapete; ond' io vorrei
Che fra noi quì provandola alla preſta,
Queſta ſera in Teatro
Sì recitaſſe poi.
Nin. Io . . . per me . . . fate voi.
Val. Fate voi.
Pol. Dunque io vado
Di sì fatto ſpettacolo novello
A fare che ſi eſponga ora il Cartello. *per part.*
Nin. Piano. Queſta Commedia è il Don Giovanni?
Pol. Appunto. E' il Convitato
Di Pietra.
Nin. Uhm!
Val. Uhm! } *ſtringendoſi nelle ſpalle.*
Pol. Che?
Nin. Potrebbe darſi
Che quì in Germania . . . Ma . . .
Pol. Temete forſe
Del ſuo incontro?
Nin. Moltiſſimo.
L'azione è inveriſimile; il Libretto
E' fuori delle regole;
La Muſica non sò che coſa ſia;
Ed in fatti preveggio,
Che con queſta sì anderà di male in peggio.
Pol. Ma credete voi forſe,
Che ſi badi alle regole?
Si bada a quel che piace; e ſpeſſe volte
Sì fanno più denari
Con delle ſtrampalate

Di quello che con cofe
Strudiate, regolate, e' giudiziofe.
Val. Quel che dite farà; Ma il Convitato,
O Signor Imprefario,
Certo non sì può far.
Pol. Per qual ragione?
Val. Perchè adeffo ci manca
Un Buffo Caricato. E qual ripiego
C' è a quefto Signor mio?
Pol. Da Buffo Caricato farò io.
Nin. Voi?
Val. Voi?
Pol. Io. Io.
Nin. Ah, ah! } *ridendo for.*
Val. Ah, ah! }
Pol. Ridete?
Ridete sì; ma poi
Il Buffo faprò far meglio di voi.
La parte la sò a mente, e ci fcometto,
Ch' io cavo più rifate
Di tutti quanti voi, che recitate.
Quanto al cantar di Mufica
M'ingegnerò ancor io. Non mi confondo.
Ed anzi perchè debba
Ciafcun di voi reftar qui ftupefatto,
Voglio cantarvi un' Aria mia ful fatto.
[Aria.] „In Teatro fiamo adeffo,
„Pronta fta la compagnia.
„Suona già la Sinfonia;
„Il Sipario in alto và.
„Di Bologna un Duttoraz
„Or fon' io, guardate qua;
„*Cofpetton! cofpettonaz!*
„*An' fe fà fta fort d'azion*
„*Al Dottor de Balanzon;*
„*Oh che toch de mafcalzon!*
„*Softerrò le me rafon.*
„*Con Marc Tulli Ciceron,*

„*Con Pittagora, e Platon* . . .
„Già và dentro il Dottorazzo
„Ecco in Sena il Pantalon
„*Son qua, ſon quà, fia mia;*
„*E cò te digo fia*
„*El reſto za ſe ſà.*
Il Pulcinella or viene
A fare le ſue Scene;
E alla Napolitana
Guardate come fà.
„Nè, *nè? què, què! frabutta:*
„*Sta ccà Polecenella.*
„*Te caccia la lenguella,*
„*E dice fatte ccà* . . .
„Per far il Buffo or ditemi
„Ho qualche abilità?
„Or dunque, miei Signori,
„Se manca un personaggio,
„Io mi darò il vantaggio.
„Di farlo come và. *parte.*

Durch obige Auseinandersetzung des Direktors sind die Mitglieder aber bei weitem noch nicht für den »steinernen Gast« gewonnen. Sein ambulantes Theater besitzt auch in dieser Stadt einen damals überall vorhandenen und nothwendigen vornehmen Kunstfreund als Protektor, den Baron von Sturm oder Cavaliere Tempesta, wie er hier genannt wird. Dieser hat die Plakate gelesen, in welchen der Theaterdirektor seine seltsame »musikalische Komödie« ankündigt, und in seinem gewohnten Morgenbesuche bei der ersten Primadonna Guerina bringt er die Neuigkeit nebst gewichtigen Bedenken vor. Ich bin erstaunt zu sehen, sagt er, daß der Direktor angeschlagen hat, eine »Komödie in Musik« aufzuführen, was doch ein Unsinn ist, da Komödien in Prosa zu schreiben und gesprochen vorzutragen sind; also werden wir uns wohl auf eine erbauliche Ferkelei *(porcheria)* gefaßt machen müssen. Was! (ruft Guerina zornig aus) der Direktor wagt ein neues Stück anzukündigen, ohne sich mit mir vorher zu besprechen? Ihr anwesender Liebhaber Pasquino setzt hinzu: Bin ich nicht Primo Uomo, den man so zu behandeln wagt? Der Baron giebt ihnen Recht. Pasquino, gehe sofort zum Impresario (schreit Guerina) und sage Seiner Hoheit, er möge die Gewogenheit haben zu mir zu kommen,

und zwar ein bischen schnell. Pasquino macht sich denn auch nach einigem Zögern auf den Weg.
Der Text dieses Vorganges lautet:

Paſ. Ecco che viene il Cavalier Tempeſta,
Protettor del Teatro,
Ridicolo, ignorante,
Non viene che a Seccarci ad ogni iſtante.

SCENA VI.

Il Cavalier Tempeſta, e Detti.

Cav. BElla Guerina, addio. Schiavo Paſquino.
Guer. Son ſerva al Cavaliere.
Paſ. A voi m' inchino.
Cav. Da ſeder preſto preſto.
Ch' io voglio che parliamo
Die queſta novità che mi ha ſorpreſo.
Guer. Cos' è quel che di nuovo avete inteſo?
Cav. Diggià il nuovo Cartello
Vidi alla Piazza eſpoſto. *Don Giovanni*
O ſia il *Convitato*
Di Pietro.
Guer. No. Di Pietra.
Cav. O Pietro, o Pietra,
Così dice il Cartello.
Commedia d'un ſol Atto.
In Muſica. Ah ah! Come può eſſere
Una Commedia in Muſica? Le Opere
In Muſica sì fan; ma le Commedie
Sì fanno ſempre in proſa; ed io decido
Che queſta voſtra ſia
Una bella, e ſtupenda porcheria.
Guer. E il Signor Impreſario
Senza prima paſſar meco parola
Vuol dar nuovo ſpettacolo?
Oh, ci ſon io, che qua ci mette oſtacolo. *ſi alza sdegnata.*
Cav. Voi avete ragione.

Guer. Egli avrà ben parlato
Con l'altra Prima Donna;
E non parla con me! Si viene a dirmelo,
Adeſſo gli riſpondo,
Che non vò recitar, caſcaſſe il mondo.
Cav. Voi avete ragione.
Paſ. Ed io non ſono forſe il primo uomo?
Lo ſono; ed alla fin ſenza il mio aſſenſo
Non può far novità per quel ch' io penſo.
Cav. Voi avete ragione.
Guer. Paſquino, a cercar toſto
Dell' Impreſario andate.
Dite a Sua Signoria, che favoriſca
Di portarſi da me: che venga ſubito:
Che non tardi: che preme.
Andate; e quà con lui tonate inſieme.
Paſ. Ma trovarlo ... Chi ſa ... Forſe egli ſteſſo
Se ne verrà fra poco.
Guer. Andate, io dico;
E fatelo venire.

Hierauf ist im Hause der Guerina eine Versammlung des ganzen Personals zur Opernprobe. Der Direktor bemüht sich noch einmal, ihnen den »steinernen Gast« annehmbar zu machen, jedoch vergebens. »Fort mit Don Giovanni!« ruft Guerina, und Alle wünschen dasselbe. Auch der Baron bringt weitere Bedenken vor. Das Stück, meint er, welches hier als etwas besonders Neues angekündigt werde, behandle doch nur einen ganz alten und abgedroschenen Gegenstand, der seit Jahrhunderten als Pöbelstück gedient habe. Der Direktor giebt dies zu mit dem Bemerken, er habe es aus Tirso de Molina und Molière gezogen; auch sei es kein Fehler, daß man die ganze Geschichte in einen einzigen Akt gebracht habe, denn für die Musik genüge dies, und wenn das Stück auch unzweifelhaft an vielen Fehlern leide, so würden dieselben doch durch die Musik und sonstige Vorzüge hinreichend aufgewogen u. s. w. Aber das Personal ist nicht zu bekehren. Einer nach dem Anderen kündigt den Gehorsam auf; so viel auch der arme Impresario — jetzt von dem Baron wacker unterstützt — bittet und besänftigt, die Rebellion nimmt ihren Fortgang und die Katastrophe des allgemeinen Davonlaufens steht bevor. Da in der höchsten Noth ruft der Direktor: So lauft denn, galoppirt so schnell es gehen will! aber bildet euch nur nicht ein, daß ihr

beim nächsten Quartal wiederkommen und mir Geld aus der Tasche ziehen könnt! — Wie ein Zauberwort beschwichtigt dies den Sturm, so daß alsbald eine allerseits friedliche, freundliche und heitere Probe beginnen kann.

Diese Verhandlung hat im Textbuche von der zehnten Scene an folgende Gestalt:

SCENA X.

Policaſtro, Guerina, Paſquino, e Detti.

Pol. MA voi, Signori miei,
Come foſte invitati,
Se aveſte favorito in caſa mia,
Eſpoſto ora il Cartello
Senza voſtra ſaputa non ſaria.
Guer. A un' ora così incomoda
Si aveva da ſortire?
Paſ. Il mio biſogno ìo non potea dormire;
E toſto una raucedine
Mi ſarei acquiſtata.
Guer. E' s'io mi foſſi alzata
Prima del conſueto un' ora ſola,
Ora mi ſentirei ſtar mal di gola.
Pol. Via, faceſte beniſſimo
Dunque a ſtarvene a caſa.
Ma laſciam di altercare,
E cominciam la Prova.
Guer. Ma cosa pretendete
Di far col Don Giovanni? A terra, a terra.

SCENA XI.

Il Cavaliere, e Detti.

Cav. EA terra dico anch' io.
Paſ. Ma perchè Signor mio?
Cav. Informato mi ſon, caro Impreſario:
Che la volete dar per coſa nuova,
Ed è vecchia all' oppoſto
Più ancor dell' invenzion del Menaroſto.

La fanno i Commedianti
Da due fecoli in quà con fchiamazzo,
Ma folamente per il popolazzo.
Pol. Signor sì, ve l'accordo.
Ma la noftra Commedia
Ridotta com' ell' è, fra la Spagnuola
Di Tirfo de Molina,
Tra quella di Moliere,
E quella delli noftri Commedianti,
Qualunque fia, non fu veduta avanti.
Cav. E poi d' un' Atto folo.
Pol. Per la mufica bafta.
Certo che ancora in quefta
Vi fono mille, e mille inconvenienti;
Ma gli animi gentili
Se qual cofa di buono
Trovano nella Mufica,
Nelle decorazioni, e nei foggetti,
Compatire fapran gli altri difetti.
Guer. Ma io per quefta fera
Di recitarla non mi trovo al cafo.
Pol. Ed io fon perfuafo,
Che piena di clemenza. *con ironia.*
Anzi favorirete (Oh che pazienza!)

[Finale.]

Siete cara, e fiete bella,
Siate ancora compiacente,
Nè vogliamo alfin per niente
Star quì infieme ad altercar.
Guer. Io per me fiffato ho il chiodo.
Paf. Faccio anch' io quel che fa lei
a 2 E ragione aver mi par.
Nin. Serva fua, padroni miei:
Non fi prova, e fi contrafta.
Ho afpettato quanto bafta,
E non voglio più afpettar.
Pol. Afpettate.
Cav. Non andate.

Cal. Anch' io vado con Ninetta.
Pol. Non abbiate tanta fretta,
Ma vi prego a pazientar.
Nin. Prima donna ſono anch' io,
E non fò la puntiglioſa.
E' lei pure una Virtuoſa, *additando Cal.*
Nè s'ha ciò da tollerar.
Val. Anch' io ſono un virtuoſo,
E non faccio il puntiglioſo
Quando s'ha da faticar.
Paſ. Anche queſta ſaria bella!
Coſa lei vorrebbe dir? *a Val.*
Guer. Coſa c'entra queſta, e quella *a Policaſtro.*
Se ho ragion io di garir?
Gue., e Paſ. {Che ſen vadano anche ſubito
Se non vogliono ſentir.
Nin. Ecco qua s'io faccio preſto.
Pol. Via, non fate.
Cal. In quà non reſto.
Cav. No, reſtate.
Val. Io me ne vò.
Cav., e Pol. Via, che tutt' io aggiuſterò.
Guer. Vado io, non dubitate.
Pol. No, Guerina; quà reſtate.

Uno dopo l'altro volendo andarſene Pol., ed il Cav. li tratten., e li ricond. al loco primo ſito.

Paſ. Io vò certo.
Cav. Nemmen voi.
N. C. Paſ. {Queſte ſcene a dirla poi
Gue., e Val. Non ſi ponno ſopportar.

Si dividono di quà, e di là per andarſene, Policaſtro, ed il Cav. reſtano nel mezzo adirati.

a 2 { *Pol.* Ma ſe andar volete poi
Io vi mando a far ſquartar.
Cav. Ma ſe vogliono andar poi,
Che ſi vadan far ſquartar.

Pol.	Presto, andate galoppate, Ma il quartale non sperate Di poter da me tirar.	
Cal.	Io resto, non parto.	*ciascuno affettando dolcezza ritorna pian piano al proprio sito.*
Nin.	Io son compiacente.	
Val.	Son io un' agnellino.	
Pas. e Guer.	Son io certamente La stessa bontà.	
Cav. Pol.	(Trovato ho/ha un rimedio, Che buoni li fà.)	

Bei der nun folgenden Probe geht alles höchst artig, freundschaftlich und lustig zu. Es wird ein Duett vorgenommen, ein bekanntes komisches Stück über den alten »Ser Giorgietto«. Die Narrenspossen, welche dabei herauskommen, entstehen hauptsächlich durch einen neuen Souffleur *(suggeritore)*, der für seinen behinderten Bruder einspringt, aber heftig stottert und nicht mitkommen kann. Durch all dies wird die Aufführung nur um so bunter und toller.

Der Leser hat vielleicht erwartet, in dieser Probe etwas aus dem Steinernen Gast zu hören, um welchen sich doch der ganze bisherige Vorgang drehte. Aber von diesem »Gast« darf deshalb nichts vorkommen, weil derselbe nun als zweiter Akt des Abends in ganzer Länge vorgeführt wird. Das »Capriccio« bildet also das Vorspiel zu demselben.

Es bedarf nicht vieler Worte, um die Überzeugung hervor zu rufen, daß diese Anordnung eine theatralisch sehr geschickte ist, denn das Vorspiel spannt die Erwartung auf das Folgende und beeinflußt die Stimmung des Publikums in einem so hohen Grade, daß schon durch das »Capriccio« der Erfolg dieses neuen Don Giovanni gesichert war. In der That kündigt sich damit unwillkürlich ein Stück an, durch welches alle bisherigen Theaterspiele, die den spanischen Wüstling zum Gegenstande hatten, verdunkelt werden sollten.

Dem Titel zufolge ist *Giovanni Bertati* der Verfasser dieses Capriccio, aber es wird nicht gesagt, von wem der Text des Don Giovanni herrührt, ob von ihm oder von einem Andern. Man möchte auf einen Andern schließen, weil die Musik ebenfalls von zwei verschiedenen Komponisten geschrieben ist. Letzteres wird jedoch im Textbuche gesagt, wenn auch nur mit den unbestimmten Worten »*La Musica è tutta nuova di vari Signori Maestri*«; dagegen schweigt dasselbe gänzlich über den Poeten des Don Giovanni. Beachtet man

aber alle Anzeichen, innere wie äußere, so ist es nicht zweifelhaft, daß auch von diesem Texte nur Bertati der Autor sein kann.

In dem Libretto hat der Text des Don Giovanni bloß einen Nebentitel, auf welchem keiner der Betheiligten namhaft gemacht ist; sogar die Sänger muß man errathen. Als der eigentliche und alleinige Haupttitel des Buches ist das erste Blatt anzusehen. Daß dieser erste Titel nur das »Capriccio« namhaft macht und dadurch die Meinung erregt, als ob der in der nächsten Zeile genannte Autor dieses allein verfaßt habe, ist eine jener Unklarheiten und Nachlässigkeiten, mit denen die alten Textbücher über die Maßen angefüllt sind. In Wirklichkeit aber sollte der Verfasser des Capriccio damit ebenso gewiß auch als der Verfasser des Don Giovanni bezeichnet werden, wie die Sänger dieses Capriccio als die Sänger des ganzen Spiels, obwohl ihre Namen nur bei den Rollen des Vorspiels angegeben sind. Die Opernbesucher von 1787, für welche dieses Textbuch bestimmt war, werden die Autorschaft Bertati's von dem ganzen Buche als selbstverständlich angesehen haben. Was aber ihnen damals nicht zweifelhaft gewesen sein kann, braucht es uns heute ebenfalls nicht zu sein.

In dieser Überzeugung werden wir um so mehr bestärkt, wenn die inneren Zeugnisse gehört sind. Wir wollen einmal annehmen, für diesen Text sei überhaupt kein Autorname genannt, und auch nachträglich ein solcher nicht aufzufinden. Was würde dann wohl das Einzige sein, das sich aus der Untersuchung des Textes mit völliger Gewißheit ergeben müßte? Dieses: daß beide Akte oder Spiele nur von einem und demselben Verfasser herrühren können, da es undenkbar ist, wie zwei verschiedene Autoren in die Lage kommen sollten, einen so originellen Text zu Stande zu bringen, der anscheinend in zwei ganz fremdartige Theile auseinander fällt und dennoch in seiner Wirkung die entschiedenste, mit sorgfältiger Berechnung herbeigeführte Einheit offenbart. So etwas mag durch äußerliche Ursachen entstanden sein, wie es wolle, aber seine Gestalt hat es nur erlangen können durch eine einzige ordnende Hand, deren Züge auch überall bemerkbar sind. Das venezianische Libretto, durch welches Don Juan zum ersten Male in die höhere musikalische Sphäre erhoben wurde, ist daher als das Erzeugniß des Giovanni Bertati anzusehen. Dieser Dichter schrieb den Text zu der Krone aller Buffo-Opern, der von Cimarosa komponirten »heimlichen Ehe (Il Matrimonio Segreto)«, war also ein Meister in diesem Fache und hat sich als ein solcher auch in dem vorliegenden Stücke bewährt.

Die Aufführung erwies sich um so wirksamer, weil sie als die zweite oder Hauptoper des Karnevals auf dem damaligen ersten

Theater Venedigs stattfand und von vortrefflichen Künstlern gegeben wurde. Den Impresario und später den Pasquariello sang *Giovanni Morelli*, der erste Basso Caricato Italiens. Auf Seite 368 ist die vollständige Liste der Sänger und Sängerinnen mitgetheilt, wie sie im Textbuche steht.

Don Giovanni.

Wir kommen nun zu dem eigentlichen Spiel, zum steinernen Gast. Das textliche Material des venezianischen Stückes gedenke ich erschöpfend mitzutheilen und zwar in möglichst getreuem Nachdruck des originalen Textbuches so, wie es Mozart und seinem Dichter vorlag, als sie ihre Oper darnach arbeiteten, wobei aber die groben Fehler und Nachlässigkeiten des sehr mangelhaften alten Druckes stillschweigend verbessert sind.

Um auch den Haupttitel und das Verzeichniß der Mitwirkenden original-getreu zu übermitteln, sind dieselben dem Don Giovanni-Texte vorgesetzt. Es folgen hier jetzt auf Seite 367 bis 404 also 44 Seiten des venezianischen Textbuches, nämlich p. 1 (der Haupttitel), p. 3 (die Sänger), p. 4 (die Tänzer) und p. 31 bis 71 (der vollständige Text des Don Giovanni).

IL CAPRICCIO DRAMMATICO

RAPPRESENTAZIONE

PER MUSICA

DI GIOVANNI BERTATI

PER LA SECONDA OPERA

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO GIUSTINIANI
DI S. MOISE'

IL CARNOVALE DELL' ANNO 1787.



IN VENEZIA,

Appreſſo Antonio Caſali.

Con Licenza de' Superiori.

A T T O R I.

POLICASTRO, Impreſario.
Il Sig. Giovanni Morèlli Virtuoſo di S. A. R l'Infante di Duca Parma, ec.

GUERINA. *La Sig. Giulia Gaſperini.* NINETTA. *La Sig. Irene Tomeoni Duttilieu.*	Prime Buffe a vicenda.
PASQUINO. *Il Sig. Paolo Mandini.*	Primo mezzo Carattere.
VALERIO. *Il Sig. Antonio Baglioni.* CALANDRA. *La Sig. Eliſabetta Marcheſini.*	Altri Attori dell' Opera Buffa.

Il Suggeritore dell' Opera.
Il Sig. Vincenzo Pavia.



Un Maeſtro di Cembalo, che non parla.

La Scena è in una Città della Germania.

La Muſica è tutta nuova di varj Signori Maeſtri.

Il Scenario è del Sig. Gerolamo Mauro.

Il Veſtiario del Sig. Carlo Griſolana.

Inventore, e Direttore de' Balli Monſieur ANTONIO TERADES.

Primi Ballerini.

Il Sig. Innocente Parodi ſuddetto. La Sig. Giuſeppa Radaelli.

Primi Grotteſchi.

Il Sig. Luigi Chiaveri. La Sig. Violante Gherardini.

Primi Ballerini di mezzo Carattere fuori di Concerti.

Il Sig. Pietro Pedrelli. La Sig. Iſabella Venturini.

Figuranti.

Il Sig. Alberto Cavos. La Sig. Nunziata Parodi.
Il Sig. Giuſeppe Cingherli. La Sig. Franceſca Chiaveri.

Primi Groteſchi fuori de Concerti.
Il Sig. Pietro Bedotti. La Sig. Eliſabetta Allegro.

DON GIOVANNI

O SIA

IL CONVITATO DI PIETRA.

A T T O R I.

D. GIOVANNI.

D. ANNA figlia del Comendatore d'Oljola.

D. ELVIRA Spofa promeffa di D. Giovanni.

D. XIMENA Dama di Villena.

IL COMENDATORE Padre di D. Anna.

DUCA OTTAVIO Spofo promeffo della medefima.

MATURINA Spofa promeffa di Biagio.

PASQUARIELLO Servo confidente di D. Giovanni.

BIAGIO Contadino Spofo di Maturina.

LANTERNA altro Servo di D. Giovanni.

Servitori diverfi, che non parlano.

La Scena è in Villena nell' Aragona.

ATTO PRIMO.

SCENA I.

Parte di Giardino, a cui corrifponde l'Appartamento di D. Anna con Porta focchiufa.

Pafquariello involto nella fua Cappa, che paffeggia, indì D. Giovanni, e D. Anna, che lo tiene afferrato per il mantello.

Paf. LA gran beftia è il mio padrone!
Ma il grand' afino fon' io,
Che per troppa foggezione
Non lo mando a far fquartar.
Invaghito di Donn' Anna,
Là di furto sìè introdotto;
Ed, io gramo, chiotto, chiotto,
Qui ad attenderlo ho da ftar . . .
Sento fame . . . Sento noja . . . .
Ma che venga alcun già parmi . . .
Che fia lui vò lufingarmi . . . .
Ma non vogliomi fidar.
Si ritira da una parte. In quefto D. Giovanni, e D. Anna dalla porta che introduce nell' Appartamento.

D. Gio. Invano mi chiedette,
Ch'io mi difcopra a voi.
D. An. Un traditor voi fiete,
Un' Uomo fenza onor.
D. Gio. Se foffe il Duca Ottavio [p. 34.]
Nemmeno parlerefte.
D. An. Azioni difonefte
Non fece il Duca ancor.
D. Gio. Lafciatemi.
D. An. Scopritevi.
D. Gio. Voi lo fperate in vano.
D. An. Vi ftrapperò il mantello.

D. Gio. Vi ſtroppierò la mano.
D. An. Ajuto! Son tradita!
Soccorſo, genitor!
D. Gio. Acchetati, impazzita.
Non ho d'alcun timor.
Paſ. Oimè! la beſtia ardita
Và ancora a far rumor.

In queſto il Comend. al comparir del medemo D. Anna laſcia D. Gio. e ſi ritira.

SCENA II.

Il Comendatore, e D. Giovanni, che sfodra la Spada, Paſquariello in diſparte.

Com. Qual tradimento! Perfido! Indegno!
Sottrarti invano ſperi da me.
Alla prima parola del Comend. D. Gio. con un colpo gli ſmorza il lume ed all' oſcuro ſi battono.
D. Gio. Vecchio, ritirati, ch'io non mi degno
Del poco ſangue, che ſcorre in te.
Paſ. (Ah, che ci ſiamo!)
Com. Non fuggirai.
D. Gio. Ch'io da vil fugga non penſar mai. [p. 35.]
Sempre combattendo D. Gio. feriſce mortalmente il Comendatore.
Com. Un' alma nobile, no, in te non v'è.
Paſ. (Per dove fuggaſi non sò più affè.)
Com. (Ahi, che m'ha infiſſa mortal ferita! . . .
Sento a mancarmi diggià la vita . . .
Sen' fugge l'anima . . . . Già vò à ſpirar . . .)
Il Comendatore cade ſopra un ſaſſo.
D. Gio. (Di mortal piaga ferito il credo . . .
Che già traballa fra l'ombre io vedo.
Solo ſingulti d'udir mi par . . .)
Paſ. (Io tremo tutto. Son quà di gelo.
Ad arricciarſi mi ſento il pelo . . . .
Più non sì ſentono . . . nemmen fiatar.)

D. Gio. Zh, zh?
Paſ. Eh?
D. Gio. Paſquariello?
Paſ. Siete voi?
D. Gio. Sono io.
Paſ. Vivo, o morto?
D. Gio. Che beſtia!
E non ſenti ch'io parlo?
Paſ. E il vecchio? Se n'ito?
D. Gio. E' morto, o mortalmente io l'ho ferito.
Paſ. Bravo! Due azioni eroiche.
Donn' Anna violentata,
E al padre una ſtoccata ......
D. Gio. Ehi: te l'ho detto ancora,
Che non vò rimoſtranze.
Seguimi, e taci. Andiamo.
Paſ. Sì Signore ...
(Stimolar mi convien perchè ho timore.) *p.*

SCENA III. [p. 36.]

Il Duca Ottavio, e D. Anna preceduti da
. Servi con torcie.

D. Ott. ECco col ſangue iſteſſo .. Ah che rimiro!
tiene la ſpada in mano.
D. An. Oimè! Miſera! Oimè! Padre! addio! Padre!
D. Ott. Signor! Ah! dov' è l'empio
Che vibrò il fatal colpo!
D. An. Ah! che di morte
Il pallore ſul viſo ha già dipinto ...
Il cor più non ha moto ... Ah, il Padre è eſtinto!
Cade fra le braccia del Duca.
D. Ott. Servi, ſervi, togliete agli occhi ſuoi
Così funeſto oggetto. E ſe alcun ſegno
Scoperſi in lui di vita,
Medica man toſto gli porga ajta.
Due Servi portano in Caſa il corpo del Comendatore.

D. An. Duca, eſtinto è mio Padre; e ignoro, o miſera,
L'empio che lo ferì.
D. Ott. Ma in qual maniera
S'introduſſe l'iniquo
Ne' voſtri Appartamenti?
D. An. A voi, Duca, ſtringendomi
La promeſſa di Spoſa, io me ne ſtava
Ad aſpettarvi nel mio Appartamento
Pe 'l noſtro concertato abboccamento.
La Damigella uſcita
Era per pochi iſtanti; allor che tutto
Nel ſuo mantello involto [p. 37.]
Uno ad entrar nella mia ſtanza io vedo,
Che al primo tratto, o Duca, io voi lo credo.
D. Ott. Che aſcolto mai! Seguite.
D. An. A me s'accoſta, e tacito
Fra le ſue braccia ſtringemi. Io arroſſiſco,
Mi ſcuoto, e dico: Ah! Duca,
Che oſate voi! Che fate!
Ma colui non deſiſte: anzi mi chiama
Suo ben, ſua cara, e dicemi, che m'ama
Reſto di gelo allora. Egli malnato
Ne volea profittar: io mi difendo:
Lo vò ſcoprir, lo afferro: palpitante
Chiamo la Damigella:
Egli allor vuol fuggir: lo ſeguo: voglio
Smaſcherar per lo meno il traditore,
E chiamo in mio ſoccorſo il Genitore.
Al ſuo apparir io fuggo; e l'aſſaſſino
Per compir l'eſecrando ſuo delitto,
Miſera, oddio! lo ſteſe al ſuol trafitto.
D. Ott. Ardo di ſdegno, e tutto d'ira avvampo
Per sì enorme misfatto. Ignoto a lungo
Non reſterà l'iniquo: il ſuo caſtigo
Sarà eguale al delitto, e voi Donn' Anna,
Se un rio deſtino il Genitor v'invola,
Nell' amor d'uno Spoſo
Il ſollievo cercate.

D. An. Di ciò Duca, per or più non parlate.
Finchè il reo non sì fcopre, e finchè il Padre
Vendicato non refta, in un Ritiro
Voglio paffar i giorni;
Nè alcun mai vi farà, che me n'diftorni.
parte colli Servi.

SCENA IV. [p. 38.]

Il Duca folo.

D. Ott. QUando doppio eccesso, è quefto
Di fventura per me! Tutto sì faccia
Per fcoprir l'empio intanto; e non sì lafci
Donn' Anna fenz' ajta in quefto ftato.
Oh difgrazia crudele! Oh avverfo fato!
[Aria.] Vicin fperai l'iftante
D'entrar felice in porto;
Ma appena il Lido ho fcorto,
Che torno in alto mar.
Cede l'amore in lei
Ai moti del dolore;
E il mifero mio core
Ritorna a palpitar. *parte.*

SCENA V.

Campagna con Cafe ruftiche, e Nóbile Cafino,
fuori delle mura di Villena.

D. Giovanni, e Pafquariello.

D. Gio. POfto che non mi parli
Più del Comendatore, o di Donn' Anna,
La libertà ti lafcio
Di potermi ora dir quello che vuoi.
Paf. Quand'è dunque così, veniamo a noi.
Sapete voi ch'io fon fcandalezzato [p. 39.]
Della vita che fate!

D. Gio. Come! Qual vita faccio?
Paſ. Buona. Ma ſe non più, con giuramenti,
Con inganni, e con cabale
Sedur quanto potete,
Cercando tutti i dì qualche conquiſta,
Mi par che ſia una vita alquanto triſta.
E poi, quì diſcorrendola, il burlarſi.
Come voi d'ogni legge, o Signor caro...
D. Gio. Baſta, Baſta così, maſtro Somaro.
Sai tu perchè venuto
Son fuori delle porte?
Paſ. Per non andar a letto;
E per farmi crepar dal patimento.
D. Gio. Come ſei tu poltrone!
Tieni, tieni una doppia
Per il ſonno che perdi.
Paſ. Queſto pò di cordiale
Mi corrobora alquanto. Ebben: ſentiamo
Perchè ſiete ora quì.
D. Gio. Perchè invaghito
Son di Donna Ximena. Ella ſe 'n venne
Jeri quì al ſuo Caſino
Per poter meco aver qualche colloquio
Con maggior libertà.
Paſ. Prudentemente.
D. Gio. Ma vedi una Signora,
Che ſmonta di Carrozza.
Paſ. Dunque pria che quì giunga
Entriamo nel Caſino
Per non eſſer veduti.
D. Gio. Oibò. Vogl' io
Qui in diſparte oſſervar anzi chi ſia. [p. 40.]
Vieni; e mettiamci qui fuor della via. *si ritirano.*

SCENA VI.

D. Elvira con due Servitori, D. Gio. e Pasquariello in disparte. che poi sì avanzano.

D. El. ŋ [Aria.] POvere femmine,
Noi siam chiamate,
Cervelli istabili,
Anime ingràte,
Cori volubili
Nel nostro amor.
Ma sono gli Uomini,
Che fan gli amanti,
Di noi più deboli,
Più assai incostanti;
Anzi son perfidi,
Son senza cor.
Siamo pur misere
Se noi li amiamo,
Se ci fidiamo
Del loro ardor.
In questo Borgo io penso
Trattenermi piuttosto,
Ch' entrar nella Città. Là in quell' albergo
Prenderò alloggio intanto
Che scopro gli andamenti
Dello Sposo infedele,
Che dopo avermi la sua fè giurata
Mi lasciò il terzo giorno abbandonata.

D. Gio. Oh Cielo! (*Restando sorpreso nel riconoscere D. Elvira.*) [p. 41.]

D. El. Ah! Don Giovanni.

Pas. Oh! Veh!

D. El. Cotanto,
Vi sorprende il vedermi?

D Gio. Io vi confesso, *affettando disinvoltura.*
Che tutt' altro qui adesso
Aspettava che voi.

D. El. Ed io tutt' altro
Afpettava d'aver che un tradimento.
Fin a quefto momento
Non fù il mio che un fofpetto;
Ma la voftra forprefa or quì ad un tratto
Più non mi lafcia dubitar del fatto.

D. Gio. Donna Elvira, fcufatemi,
Ma voi fofte una pazza a far il viaggio
Con un così magnifico equipaggio.

Paf. (A propofito.)

D. El. E' quefto
Quel che mi rifpondete! Anima ingrata!.
Fate ch' io fenta almen qual fu il motivo
Che da Burgos partifte, abbandonandomi
Tacito, a precipizio,
Dopo la data fè di fpofalizio.

D. Gio. Oh, quanto a quefto poi, quì Pafquariello
Vi dirà la ragione.

Paf. Io!

D. Gio. Sì, tu. Digliela . . .
Digliela . . .

Paf. Ma . . .

D. Gio. Ti dico
Che gliela dici. Ed io perdon vi chiedo [p. 42.]
Se un premurofo affar, con mio tormento,
Vuol ch' io debba lafciarvi in tal momento.
entra nel Cafino.

SCENA VII.

D. Elvira, e Pafquariello.

D. El. E Mi lafcia così! Parla tu: dimmi
La cagione qual fù del fuo abbandono;
E penfa ben che difperata io fono.

Paf. Per me . . . Sentite . . . Vi dirò . . . Siccome . . .

D. El. Non confonderti.

Paf. Oibò: non v'è pericolo.
Siccome io dico, che Aleffandro il Grande . . .

D. El. E che c'entra Aleſſandro?
Paſ. C'entra; e ſtatevi cheta.
Siccome, io dico, che Aleſſandro il Grande
Non era giammai ſazio
Di far nuove conquiſte, il mio padrone
Se aveſſe ancora cento Spoſe, e cento,
Sazio non ne faria, nè mai contento;
Egli è il Grande Aleſſandro delle femmine;
Onde per far le ſue amoroſe impreſe
Speſſo, ſpeſſo cangiar ſuol di paeſe.
D. El. Dunque ha dell' altre femmine?
Paſ. Ih, ih! Se voi volete averle in viſta
Ecco Signora mia, queſt' è la liſta. *Getta una liſta di alcuna braccia di Carta.*

[Aria.] Dell' Italia, ed Alemagna
Ve ne ho ſcritte cento, e tante.
Della Francia, e della Spagna
Ve ne ſono non ſo quante: [p. 43.]
Fra Madame, Cittadine,
Artigiane, Contadine,
Cameriere, Cuoche, e Guattere;
Perchè baſta che ſian femmine
Per doverle amoreggiar.
Vi dirò ch'è un' Uomo tale,
Se attendeſſe alle promeſſe,
Che il marito univerſale
Un dì avrebbe a diventar.
Vi dirò ch'è egli ama tutte,
Che ſian belle, o che ſian brutte:
Delle vecchie ſolamente
Non ſi ſente ad infiammar.
Vi dirò . . .
D. El. Tu m'hai ſeccata.
Paſ. Vi dirò . . .
D. El. Non più: và via.
Paſ. *a 2* Vi dirò che sì potria
Fin domani ſeguitar.
D. El. (Il mio cor da geloſia
Tutto ſento a lacerar.) *Paſ. parte.*

SCENA VIII.

D. Elvira ſola.

INfelice ch'io ſono! E tanti torti
Potrà ſoffrir queſt' anima geloſa?
Nò. Il diritto di ſpoſa
Farò valer; e qual sì ſia rivale
Che giungerò a ſcoprire,
Farò tremar, nè mi ſaprò avvilire. *parte.*

SCENA IX.

[p. 44].

D. Giovanni, e D. Ximena, dal Caſino.

D. Gio. PIù di ciò non ſi parli,
Dolcezza del mio cor. Io, voſtro Spoſo,
Nuotando fra i contenti
Sarò il più fortunato fra i viventi.
D. Xim. Oh qanto ſono dolci
Queſte voſtre eſpreſſioni!
Ma quando ſeguiranno
I ſponſali fra noi?
D. Gio. Quando? Vorrei che ſubito
Qua ci foſſe un Notaro,
Riguardo al genio mio; ma un certo affare
Mi obbligherà con ſommo mio martire
Ancora qualche giorno a differire.
D. Xim. Ricordatevi bene
Il voſtro giuramento. Rammentate
Ch'io ſon d'umor geloſo:
Che voi ſiete mio Spoſo;
E che non ſoffrirei
Nemmen per civiltà, che a un' altra Donna
Voi toccaſte la man, nemmen col guanto.
D. Gio. Che dite mai! mi vanto
D'eſſer io il più fedele, il più coſtante
Uomo che vi ſia al mondo.
Non temete, mio ben, che d'ora in poi
Ogn' altra Donna io fuggirò per voi.

[Aria.] Per voi nemmeno in faccia
Io guardarò le belle.
Se fossero ancor stelle
Io gli occhi abbasserò. [p. 45.]
Voi sola, voi mia cara,
Porto scolpita in petto.
Voi siete il solo oggetto,
Che amar da me si può.
Mio Idolo, mio bene,
Mia fiamma, mio tesoro,
Per voi mi struggo, e moro,
Più pace al cor non ho.
(Pur questa nel catalogo
A scrivere me 'n vò.) *parte.*

SCENA X.

D. Ximena.

OR che sicura io son della sua fede,
Chi di me è più contenta?
Se amor per lui m'impiaga,
Amor per lui mi sanarà la piaga. *parte.*

SCENA XI.

Maturina, Biagio, e Villani, che suonano le Nacchere, indì Pasquariello.

[Soli e Coro.]

Mat. BElla cosa per una Ragazza
E' il sentirsi promessa in isposa!
Ma più bella diventa la cosa
In quel giorno che sposa si fà.

Tutti. Tarantan, tarantan, tarantà.
Sù via, allegri balliamo, e saltiamo, *Bal.*
Che quel giorno ben presto verrà.

Mat. Bella cosa per una ragazza. *In questo* [p. 46.]
Pasquariello in disp.

E' l'aver un' amante che adora!
Ma più bella diventa in allora
Che in marito a pigliarlo se'n và.

Tutti. { Tarantai, tarantai, tarantà.
Sù via, allegri balliamo, e saltiamo, *Bal.*
Che quel giorno ben presto verrà. }

Pasquariello sì caccia anch' esso fra li Villani, prende Maturina per la mano, e balla.

Pas. Bella cosa, cospetto di Bacco,
E' il trovar una femmina bella!
Ma fecendo la tan-taran-tella
Molto meglio la cosa se 'n và.

Tutti. eccettuato Bia. che mostra dispetto. { Tarantan, tarantai, tarantà.
Via su allegri balliamo, e saltiamo,
Che un piacere maggior non sì dà. }

Biag. Oh oh! Possar Diana!
Tralasciate voi altri; e andate in casa: *Li Villani partono.*
E voi cosa venite, o Signor caro,
A meschiarvi con noi,
Ed a pigliar per man le nostre femmine?

Pas. Oh oh! Possar Mercurio,
Che ti faccia andar stroppio! E crederesti
Ch'io fossi come te qualche facchino?
Son Cavaliero, e son . . . (Don Giovannino.)

Mat. E' un Gentiluomo: senti?
Dunque lascialo fare.

Bia. Come lasciarlo fare! Io non intendo
Che punto s'addomestichi
Colle donne, che sono a noi promesse, [p. 47.]
Nè che tarantellar voglia con esse.

SCENA XII.

D. Giovanni, Maturina, Biagio, e Pasquariello.

D. Gio. Cosa c'è? cosa c'è?

Pas. (Cedo majoribus.)

Bia. Quest' altro Cavaliero

Vien con la noſtra Spoſa
A far l'impertinente.
Mat. Eh, non c'è male, non c'è mal per niente.
D. Gio. Quel Cavaliero là? . . . Queſto ſi prende
Così per una orecchia . . .
Paſ. Ahi! ahi! Che fate? *Bia ride for.*
(Diavolo che ſe 'l porti!)
D. Gio. V'inſegnerò, Ser Cavaliero Selvatico,
A far l'impertinente
Con le belle ragazze. *Biagio ſeguita a ridere.*
Paſ. Ma ſe . . .
D. Gio. Zitto . . . le belle sì accarezzano *sì accoſta a Mat. la piglia per la mano.*
Gentilmente così . . . Quanto mai ſiete
Vezzoſa, e grazioſina!
Che delicata, e morbida manina!
Mat. Ah! Signor voi burlate . . .
Bia. frapponendoſi. Eh! dico io.
D. Gio. Che dici?
Bia. Dico, Corpo di Bacco!
Che voi fate di peggio.
Mat. Biagio, non riſcaldarti.
Bia. Anzi vò riſcaldarmi. Animo, parti.
D. Gio. Eh eh! *allotanando Bia. con una ſpinta.*
Biag. Come coſpetto! A me una ſpinta! [p. 48.]
D. Gio. Và via. *Gli dà uno ſchiaffo.*
Biag. Come! uno Schiaffo! *Paſ. ride for.*
D. Gio. Và via. *Gli da un altro ſchiaffo. Paſ. ſeguita a ridere for.*
Biag. Come! Anche un' altro! . . .
E tu triſta lo ſopporti?
Niuno m'ha fatto mai ſimili torti! *piangendo.*
Avete voi ragione,
Che adeſſo ſon poltrone,
Ma mi vendicherò dell' inſolenza.
D. Gio. Taci; e và via. *Minacciano di batterlo ancora. Biag. ſi ſalva dietro a Mat.*
Mat. Và Biagio; abbi pazienza.

Biag. [Aria:] A me fchiaffi ful mio vifo!
A me far un tal affronto! . . .
Ma gli fchiaffi non li conto,
Quanto conto, frafchettaccia,
Che tu ftai con quella faccia,
A vedermi maltrattar.
Ma afpettate. Ma lafciate. *a D. Gio.*
Ch'io mi poffa almen sfogar.
Da tua madre, da tua zia,
Da tua nonna adeffo io vado,
Vò da tutto il parentado
La facenda a raccontar.
Maledetto fia quel ridere,
Che di più mi fa arrabbiar! *off. Paf. che ride.*
Si, fi, vado, più non refto,
Vado fubito di trotto.
Sento il fangue fopra, e fotto
Che fi và a rimefcolar. *parte.*

SCENA XIII. [p. 49.]

Maturina, D. Giovanni, e Pafquariello.

Mat. COn voftra permiffione.
D. Gio. Oibò. Reftatevi,
Anima mia.
Mat. A me?
D. Gio. Sì, a voi, mia cara.
Mat. Signore, io mi vergogno
A fentirmi parlar teneramente
Quando un' altro vi fia che tutto fente.
Paf. Poverina!
D. Gio. Ecco fubito . . . *voltandofi a Paf.*
Paf. Signore
Non ftate a incomodarvi
Di dirmi niente affatto;
Che capifco per aria, e me la batto.
(Và, che ftai frefca!) *parte.*

SCENA XIV.

D. Giovanni, e Maturina.

D. Gio. EHi? dico? *dietro a Paſ.*
Statene quì d'appreſſo . . .
In due ſoli reſtati eccoci adeſſo. *la prende per la mano.*
Mat. Ma Signor . . .
D. Gio. Oh mia gioja!
E voi con quegli occhietti così belli,
Con quel bocchin di roſe,
Queſta ſi cara mano (p. 50.)
Darete ad un villano?
No, mia dolcezza, no. Voi meritate
Un aſſai miglior ſtato;
E di voi già mi ſento innamorato.
Mat. Ah, Signor! Mi da guſto
Quello che voi mi dite; ed io vorrei,
Che quello che mi dite foſſe vero;
Ma ſempre mi fu detto,
Che voi altri Signori
Per lo più ſiete falſi, e ingannatori.
D. Gio. Oh! io non ſon di quelli. Il Ciel me 'n guardi!
Mat. Sentite: io ſono, è vero,
Povera paeſana;
Ma però non per queſto avrei piacere
Di laſciarmi ingannar; e poi il mio onore
Più di tutto mi preme.
D. Gio. Ed io che aveſſi
Un' anima ſi triſta
Per ingannarvi, o cara? Oh! in queſto poi
Son troppo delicato.
Son di voi innamorato;
E poſſo ben giurarvi
Che mio ſolo diſegno è lo ſpoſarvi.
Mat. Voi me 'l giurate?
D. Gio. Sì, ch'io ve lo giuro
Per il Cielo, o mio ben. E ſe volete

Che ve lo giuri ancor per qual cos' altro,
Ditelo voi.

Mat. No, no. Comincio a credere
A quel che voi mi dite;
E da queſto momento
Innamorata anch' io di voi mi ſento.

[Aria] Se pur degna voi mi fate [p. 51.]
Di goder d' un tanto onore,
Sarò voſtra, o mio Signore,
E di core v' amerò.
Sento già che in riguardarvi
Tutto il ſangue in me ſi move.
Tal dolcezza in ſen mi piove,
Che ſpiegarla, oddio! non ſo.
Caro, caro, che vel' dico
Ma di core, ma di voglia!
Niun fia mai che mi diſtoglia
Dal gran ben che vi vorrò. *partono ed entrano in Caſa di Maturina.*

SCENA XV.

Paſquariello, poi D. Ximena, indi D. Giovanni.

Paſ. IO penſo ad ogni modo
Che il laſciar queſta beſtia è neceſſario
A coſto ancor di perdere il ſalario.
Sento a far un gran ſtrepito
Per il Comendator, che fu ammazzato;
E ſe il Diavolo fa . . . Servo obbligato.

D. Xim. Paſquariello, mi aſcolta,
E ſincero mi parla. Anzi ora vedi
Come voglio impegnarti
A parlar ſchiettamente. *Gli dà alcune monete.*

Paſ. Due doppie! E chi, coſpetto,
Non avrebbe con voi da parlar ſchietto?

D. Xim. Innamorata io ſon del tuo Padrone
Ei giurò di ſpoſarmi.

	Ma di lui tante cofe a dirmi io fento, [p. 52.]
	Che da due ore in qua tutta pavento.
Paf.	Per efempio, di lui vi avranno detto,
	Ch'è un difcolo, un briccone, un prepotente,
	Un cane . . . (*a*) Oibò: non date retta a niente.
	Il mio padrone è un vero galantuomo,
	Uno che ha tutti i numeri;
	E fe a me non credete . . . Eccolo appunto;
	Domandatelo a lui.
D. Gio.	Coftui che dice?
Paf.	E che ho ha dire? In faccio
	Giuftizia al voftro merito
	Ma tante male lingue . . .
D. Gio.	E che? mia cara,
	Forfe talun . . .
D. Xim.	No, no, fpofo adorato,
	Del voftro cor non ho mai dubitato.

SCENA XVI.

D. Elvira, e Detti.

D. El.	Signor mio, una parola.
D. Gio.	Oh! Donna Elvira . .
D. El.	Vi trovo ingrato, alfin . . .
D. Gio.	Zitto, tacete,
	Adorata mia fpofa. E' quella Dama
	Una che m'importuna; e godo appunto
	Della voftra venuta.
D. Xim.	Don Giovanni?
	Che avete voi con quella?
D. Gio.	E' una bisbetica,
	Che mi viene a feccar. Entrate in cafa, [p. 53.]
	Che fon tofto da voi.
D. Xim.	Vado per compiacervi; ma badate
	Ch' io vi ftarò a guardar dalla fineftra. *par.*

(*a*) *Avvertendofi di D. Gio. che fi avvanza.*

Paſ. (Vedo il turbine in aria; e piano piano
Prudentiſſimamente mi allontano.) *parte.*

SCENA XVII.

D. Elvira, e D. Giovanni, poi Maturina.

D. El. E Crederefte voi d'infinocchiarmi,
Ingratiſſimo Spoſo?
No. Tremate di me . . .

D. Gio. No: che voi ſiete
In errore, mio ben. Statevi cheta,
Che v'amo, che v'adoro; e che col rito
Io domani ſarò voſtro marito.

Mat. Con voſtra permiſſione.
E che parlate voi Signor con quella
Di eſſere marito?

D. Gio. Anima mia,
Quella Dama è una pazza,
E nella ſua pazzia ſi raffigura
Di eſſere mia ſpoſa.

D. Elv. Favorite.
E quai ſegreti avete
Con quella Contadina?

D. Gio. Ah ah! quella meſchina
E' una povera matta,
Che ſi è cacciata in teſta ch'io la ſpoſi.

Mat. Ma vi prego . . .

D. Gio. E' geloſa
Sin ch'io parli con voi.

D. Elv. Eh, a me badate.

D. Gio. Se vi volete divertire un poco, *a D. Elv.* [p. 54.]
Con lei parlate. Io intanto pien d'affetto
Spoſa, mio bene, a caſa mia vi aſpetto . . .
Se volete un può ridere, *a Mat.*
Parlatele di me. Addio, ſpoſina,
I Sponſali farem doman mattina. *parte.*

SCENA XVIII.

D. Elvira, e Maturina.

[Duetto.]

D. Elv. PER quanto ben ti guardo
Davver pietà mi fai.
Ma forſe guarirai
Col fatti ſalaſſar.

Mat. Proprio così và detta.
Ma c'è una differenza;
Ch'è pazza ſua eccellenza
E ſtenterà a ſanar.

D. Elv. Ah ah! Si, ſi, meſchina.

Mat. Ah ah! no, no, carina.

a 2 {Ah ah! così per ridere . . .
La voglio ſtuzzicar. *apparte.*

D. Elv. Già Don Giovanni, io mi figuro,
Che a te di ſpoſo la man darà.

Mat. No. Don Giovanni, già per ſicuro
E' ſpoſo voſtro, che ben ſi sà.

D. Elv. Qui non v'è dubbio.

Mat. Ah ah ah ah!

a 2 {Ecco qua appunto {ragazza / Signora} mia,
Dove conſiſte la {tua / ſua} pazzia!
Tutto il {tuo / ſuo} male ſtà dentro là!
additando la teſta.

Mat. (Che matta vana!) [p. 55.]

D. Elv. (Che pazza ardita!)

a 2 {Voi vi potete / Ti puoi, figliuola,} leccar le dita;
Ma un tal boccone per {voi / te} non fà.

D. Elv. Vanne via, va pazzarella,
Ch' ei non ama una ſardella.

Mat. Via pur voi correte in fretta,
Ch' ei non ama una polpetta.

D. Elv. Temeraria. *Mat.* Voi inſolente.

D. Elv. Mi riſpetta. *Mat.* Non fò niente.

a 2 *Mat.* {Usi lei più civiltà.
D. Elv. {Faccio or ora una viltà.

a 2 {Ma no no, che alfin si tratta
{D' altercar con una matta
{E mi {fai tu / fate} ben pietà. *partono.*

SCENA XIX.

Luogo rimoto circondato di Cipressi, dove nel mezzo si erige una Cupola sostenuta da colonne con Urna sepolcrale, sopra la quale Statua equestre del Comendatore.

Il Duca Ottavio con carta in mano, ed un Incisore.

QUesto Mausoleo, che ancor vivente
L' Eroe Comendatore
Apprestare si fece,
Un mese non è ancor ch'è terminato;
Ed oh! come ben presto
Servì di tomba a lui che l'ha ordinato:
Sù quella base intanto [p. 56.]
A caratteri d'oro
Sian queste note incise:
dà la Carta allo Scultore, che và a formar l'iscrizione.

Tremi pur chi l'uccise,
Se avvien che l'empio mai
Di quà passi, e le scorga.
E apprenda almen, che se occultar si puote
Alla giustizia umana,
Non sfuggirà del Ciel l'ira sovrana. *parte.*

SCENA XX.

D. Giovanni, e Pasquariello.

Pas. IO non sò detto sia
Con vostra permissione,
(Se dir me lo lasciate)
Qual diavolo di uom, Signor, voi siate.

D. Gio. E perchè?
Paſ. Non parliamo
Delle amoroſe impreſe,
Che già ſon bagatelle . . .
D. Gio. Oh! bagatelle
Sicuriſſimamente. E che?
Paſ. Parliamo . . .
Zitto . . . Aſpettate . . . Piano . . . Non vi baſta.
lo Scultore in queſto frattempo avendo formata l'iſcrizione parte.
Che l'abbiate ammazzato,
Che vi viene anche voglia
Di andar vedere la ſua ſepoltura? [p. 57.]
Ma queſto non è un far contro natura?
D. Gio. Che ſtolido! che ſciocco!
Che male c'è ſe vengo
A veder per diporto
Come ſtà ben di caſa ora ch'è morto?
Ecco ecco. *additando il Mauſoleo.*
Paſ. Oh coſpetto! . . . Ora vedete
Tanti, ma tanti ricchi
Per viver nobilmente
Guardan per fino un ſoldo; e poi non guardano
Di ſpendere a migliara li ducati,
Per ſtar con nobiltà dopo crepati.
D. Gio. Bravo! Qui dici bene. Ma vediamo
Quell' iſcrizion majuſcola.
Di colui che mi traſſe a morte ria, *legge.*
Dal Ciel quì aſpetto la vendetta mia.
Oh vecchio ſtolto! E ancor di lui più ſtolto
Quel che la fece incidere!
La vendetta dal Ciel? Mi vien da ridere.
Paſ. Ah! Signor, che mai dite!
Oſſervate . . . oſſervate che la Statua
Par proprio che vi guardi
Con due occhi di foco al naturale.
D. Gio. Ah ah ah! Che animale!
Và, và a dire alla Statua,

Che della ſua minaccia io non m'offendo,
Anzi rido. E perchè veda ch'io rido
Di queſto a bocca piena,
Meco l'invita queſta ſera a cena.

Paſ. Chi?

D. Gio. Il Comendatore.

Paſ. Eh, via! [p. 58.]

D. Gio. Invitalo, dico: animo, preſto.

Paſ. Ora vedete che capriccio è queſto!
[Duetto.] Signor Comendatore . . .
(Io rido da una parte,
Dall' altra ho poi timore,
E in dubbio me ne ſtò.)

D. Gio. E quanto ancora aſpetti?

Paſ. Adeſſo lo farò.
A cena queſta ſera
V'invita il mio padrone,
Se avete permiſſione
Di movervi di quì.
la Statua china la teſta replicatamente.
Ahi, ahi, ahi, ahi!

D. Gio. Cos' hai?

Paſ. La teſta ſua è movibile,
E fecemi così.

D. Gio. Va via, che tu ſei matto.

Paſ. Così, così mi ha fatto.

D. Gio. No.

Paſ. Si.

D. Gio. No.

Paſ. Si.

D. Gio. No.

Paſ. Si.

a 2 {Che oſtinazion frenetica!
{Che capo è mai quel lì!

D. Gio. Aſpetta, o ſtolido, che per convincerti
Io collà Statua favellerò.
V' invito a cena, Comendatore,
Se ci venite mi fate onore.
Ci venirete? [p. 59.]

La Statua.	Ci venirò.
Paſ.	Ah! mio Signore, per carità.
	Andiamo ſubito lontan di quà.
a 2	Per me certiſſimo più non ci ſtò.
	Un illuſione queſt' è diggià.
D. Gio.	Non poſſo crederla mai verità.
	Di te il più ſtolido trovar non sò. *par.*

SCENA XXI.

Camera di D. Giovanni.

Lanterna, che apparecchia la tavola, poi D. Elvira.

Lan. E' La gran vita quella di ſervire
A un padron come il mio! Qui non ſi trova
Mai ora deſtinata
Nè al dormir nè al mangiare.
E quello che fà lui biſogna fare.
Guai a chi fa al contrario!
Quello ch'è peggio, non vien mai il ſalario.
Qualche mancia così per eſtro pazzo;
Ma aſſai più del denaro è lo ſtrapazzo.
ſi ſente a battere.
Picchiano .... E chi mai diavolo vuol' eſſere?
Vediamo. *Và ad aprire, e nel vedere D. Elv. reſta ſorp.*
Oh poſſar bacco!
Illuſtriſſima? Voi?

D. Elv. La tua ſorpreſa
Non è ſenza ragione.
Avverti, ch'io qui ſono il tuo padrone.

Lan. Non è ancora arrivato, [p. 60.]
Ve'l giuro in verità ... Ma zitto .. Io credo
Che giuſto adeſſo arrivi ... E' lui ſicuro
Ed in cucina io me ne vado toſto
Perchè ſi appronti ſubito l'arroſto. *parte.*

SCENA XXII.

D. Giovanni, e D. Elvira. Pasquariello in disparte.

D. Gio. VOi Donna Elvira qui! Brava! La vostra
E' una sorpresà amena.
Meco così restar potrete a cena.

D. Elv. No, Don Giovanni. In me vedete adesso
Un altra Donna Elvira
Dalla prima diversa. Io già non vengo
Nè più a rimproverarvi,
Nè più a cercar da voi l'adempimento
Del vostro giuramento,
Ma l'interesse vostro, il vostro bene
Solo mi guida a voi, che ho tanto amato;
E tutto obblio quel ch'è fra noi passato.

Pas. (Povera donna!)

D. Gio. Dite.

D. Elv. A me dei vostri
Prevertiti costumi
Tutto è noto il complesso. Ah! che perfino
Da ogn' un voi l'uccisore
Siete creduto del Comendatore.
L'error de' vostri falli
Scosse il mio core; e del mio error pentita
In un Ritiro io vò a passar la vita.
Ma un estremo dolore
Nel mio ritiro ancora io sentirei [p. 61.]
Se voi, che tanto amai,
Diveniste, assai presto,
Un esempio funesto
Di quell' alta giustizia, e di quell' ira
Che sovra di se ogn' empio al fin s'attira.

Pas. (Povera donna!)

D. Gio. Avanti.

D. Elv. Ah! in ricompensa
Di tanto amor ch'ebbi per voi, non chiedo
Che il vostro pentimento.
Non per me, ma per voi. Si, vi scongiuro

Colle lagrime agli occhi
Per quell' amor che per me avefte un giorno,
Per quel ch'è più capace
Di toccare il cor voftro,
Che richiamando la virtù fmarrita,
Penfar vogliate ad emendar la vita.

Paf. (Povera donna!)

D. Gio. Profeguite.

D. Elv. Ho detto
Quello ch'io dir voleva.

D. Gio. Ebben fa tardi,
O cara Donna Elvira; e perciò anch' io
Vi prego, vi fcongiuro
Per quell' amor che per me avefte un giorno,
E per quel che il cor voftro
Più movere potria,
Di alloggiar quefta notte in cafa mia.

D. Elv. No, Don Giovanni, no. La mia carozza
Mi attende. Io vado. E fe voi fteffo amate,
A voi foltanto, e non più a me, penfate.

[Aria.] Spofa più a voi non fono: [p. 62.]
Spento è già in me l'ardore:
Placido fento il core.
L'alma tranquilla ho in me.
Ben v'amerò lontana
Se alla virtù tornate.
Io parto. Addio. Reftate
Fermo tenete il piè....
a D. Gio. che con caricatura vorrebbe accompagnarla.
Ah! vedo che mifero,
Di me vi ridete:
Di Tigre le vifcere
Già vedo che avete.
Ma forfe che il fulmine
Lontano non è. *par.*

SCENA XXIII.

D. Giovanni, Pasquariello, e Lanterna.

D. Gio. LO sai, tu Pasquariello,
Che la sua voce languida,
E quegli occhi piangenti
M'aveano quasi quasi in sen svegliato
Un resto ancora dell' estinto affetto?

Pas. Ma però tutto al vento è quel che ha detto.
va a sedere alla tavola.

D. Gio. Presto, presto, alla cena.

Pas. Sì Signor, sì Signore.

D. Gio. Per altro, Pasquariello,
Pensar bisogna ad emendarsi.

Pas. Oh! questo
E' quel che anch'io diceva. [p. 63.]

D. Gio. In fede mia
Che bisogna pensarci. Altri trent' anni
Di bella vita, e poi
Sicuramente penseremo a noi.
Lanterna porge le piattanze a Pas. e questo le mette in tavola.

Pas. Tutto stà, Signor mio,
Che il conto non falliate?

D. Gio. Eh? Che vorresti dir?

Pas. Niente. Cenate.
Nel mettere un piatto sulla tavola si prende una polpetta, e la mette in bocca.

D. Gio. Che cos' hai? Tu mi sembra
Ch'abbi una guancia gonfia.
Da quando in qua? Cos' hai?

Pas. Niente, Signore.

D. Gio. Ti è venuto un tumor? Lascia ch'io senta.
si alza, e gli tocca la guancia. Prende il coltello. Pas. sputa la polpetta.
E' un tumore sicuro;
E tagliarlo convien perch' è maturo.
Ah! briccone che sei!

Paſ. In verità, Signore,
Ch'io ſoltanto volea ſentir un poco
Se troppo ſal ci aveva poſto il cuoco.

D. Gio. Bene, bene. Ora via: vedo, meſchino,
Che tu hai molta fame; e dopo cena
Io biſogno ho di te. Siedi pertanto,
E meco mangia qui.

Paſ. Dite davvero?

D. Gio. Siedi, e mangia. [p. 64.]

Paſ. Ubbidiſco al dolce impero. *ſiede alla tavola.*
Ehi, Lanterna? Poſata, e tovagliolo.

Lan. (Gode il favor ſovrano
Solo coſtui perchè gli fa il mezzano.)

D. Gio. Olà? finchè ſi mangia
Voglio che il mio concerto di ſtromenti
Sentir ſi faccia.

Paſ. Bravo! Ottimamente!
Mangiaremo così più allegramente.

Segue concerto di ſtromenti. Don Giovanni, e Paſquariello mangiano. Lanterna a miſura che Paſquariello gira la teſta ſubito gli cambia il piatto.

Paſ. Ma potere del mondo!
Sei troppo attendo per cambiar di tondo!
Guarda, Lanterna mio, che nel moſtaccio
Queſto piatto tal quale or or ti caccio.

D. Gio. Da bere. *viene ſervito.*

Paſ. Animo, preſto
Da bere ancora a me.

Un ſervitore gli preſenta un bicchiere. Paſq. vuol bere, e D. Gio. lo tratt.

D. Gio. Fermati piano.

Paſ. Coſa c'è?

D. Gio. Pria di bere
Un brindiſi hai da fare.

Paſ. Ora vengo . . . Aſpettate . . . L'ho trovato . . . .
Alla ſalute del mio Signor Nonno.

D. Gio. Oibò, oibò.
Paſ. Ma dunque
A chi farlo conviene?
D. Gio. L'hai da far . . . L'hai da far . . . Sentimi bene.

[Finale.]

Far devi un brindiſi alla Città,
Che noi viaggiando di quà, e di là,
Abbiamo trovato ch'è la miglior.
Dove le femmine, tutte grazioſe,
Son le più belle, le più vezzoſe,
Le più adorabili del ſeſſo lor.
Paſ. Queſto voſtr' eſtro non diſapprovo.
Senza penſarci diggià la trovo;
E ci ſcommetto, che già la sò.
Quest' è in Italia.
D. Gio. Dici beniſſimo.
Paſ. Questa è Venezia.
D. Gio. Bravo braviſſimo!
Tu già l'hai detta.
Paſ. Oh benedetta!
Paſ. Io farò il brindiſi come potrò.
D. Gio. *a* 3 Via, ſu fa il brindiſi, ch'io ſentirò.
Lan. Io viva al brindiſi riſponderò.
Paſ. Faccio un brindiſi di guſto
A Venezia ſingolar.
Nei Signori il cor d'Auguſto
Si và proprio a ritrovar.
V'è nell' ordine civile
Quel che v'ha di più gentile:
E nel ceto anche inferiore
V'è il buon core, e il buon trattar.
ſuonano gli ſtromenti da fiato Paſ. vuol bere, e D. Gio. lo trattiene.
D. Gio. Piano, piano.
Paſ. Cos' è ſtato?
D. Gio. Tu ti ſcordi del bel ſeſſo. [p. 66.]
Pria di ber anche allo ſteſſo
Devi il brindiſi indrizzar.

Paſ. Sì Signore. *beve tutto il vino.*
D. Gio. Coſa fai?
Paſ. Rifondete adeſſo il vino.
Maſcolino, e femminino
Non vò inſieme meſcolar.
Vien riempito di nuovo i bicchier di Paſ.
Paſ. [Aria.] Alle donne Veneziane
Queſto brindiſi or preſento,
Che ſon piene di talento,
Di bellezza, e d'oneſtà.
Son tanto leggiadre
Con quei zendaletti,
Che ſolo a guardarle
Vi movon gli affetti.
Se poi le trattate
Il cor ci laſciate,
Non han che dolcezza,
Che grazia, e bontà.
ſuonano li ſtrumenti.
Paſquariello beve.
Lan. Signor .... Signor, ſentite.
In queſto ſi ſente a battere replicatamente alla porta.
D. Gio. A un' ora ſi importuna.
Non ha creanza alcuna
Chi a batter vien così.
Lan. Sentite nuovamente.
D. Gio. Và a dire all' inſolente [p. 67.]
Che adeſſo non ricevo,
Che torni al nuovo dì.
Lan. parte, poi torna ſpaventato correndo, e caſca in terra.
Paſ. Ma ſe per accidente
Mai foſſe qualche bella?
D. Gio. { Si cangieria favella,
Paſ. { E ſi faria ſtar quì.
Lan. Ahimè! ahimè!
D. Gio. Cos' hai?

Lan. Ahimè!
Paſ. Ma coſa è ſtato?
D. Gio. Coſtui è ſpiritato:
Và tù a veder cos' è.
Paſq. parte, poi ſubito ritorna ſpaventato ancor eſſo.
Via parla sù, animale, *a Lan.*
Che coſa hai tu veduto?
Paſ. Ahimè! ch'è qui quel tale . . . . .
Quel tale, ſi è venuto . . . .
Cioè quello . . . . ahimè, che ſpaſimo!
Oh poveretto me! . . .
D. Gio. prende il lume, e và per affacciarſi alla porta in queſto il Comendatore: Paſ. ſi caccia ſotto la tavola.

SCENA XXIV. [p. 68.]

Il Comendatore, e detti.

D. Gio. Siedi Comendator. Mai fin ad ora
Credere non potei, che dal profondo
Tornaſſer l'ombre ad apparir nel mondo.
Se creduto l'aveſſi,
Trovereſti altra cena.
Pure ſe di mangiar voglia ti ſenti,
Mangia; che quel che c'è t'offro di core;
E teco mangierò ſenza timore.
Com. Di vil cibo non ſi paſce
Chi laſciò l'umana ſpoglia.
A te guidami altra voglia,
Ch'è diverſa dal mangiar.
D. Gio. Paſquariello? Dove ſei?
Torna ſubito al tuo ſito.
Paſ. Non mi ſento più appetito.
D. Gio. Vieni fuori non tardar.
Paſ. eſce, e ſi mette in diſparte.
Paſ. Se la febre aveſſi indoſso
Non potrei così tremar.

D. Gio. Tu non mangi, tu non bevi:
al Comendatore.
Cofa brami or quì da noi?
Canti, e fuoni, fe tu vuoi,
Io ti poffo far fervir.

Com. Fa pur quello che ti aggrada.

D. Gio. Pafquariello, fatti avanti.

D. Gio. *a 2* Che fi fuoni, e che fi canti
Per poterlo divertir. [p. 69.]

Paf. Tutti i mufcoli ho tremanti,
Non pofs' io più bocca aprir.

Com. Bafta così. M'afcolta.
Tu m'invitafti a cena:
Ci venni fenza pena:
Or io te inviterò.
Verrai tu a cena meco?

Paf. Oibò, Signor, non può.

D. Gio. Non ho timore in petto:
Sì, che il tuo invito accetto.
Verrò col Servo.

Paf. Oibò.

Com. Dammi la man per pegno.

D. Gio. Eccola . . . Oimè, qual gelo!

Com. Pentiti; e temi il Cielo,
Che ftanco è omai di te.

D. Gio. Lafciami, vecchio infano.

Com. Empio, ti fcuoti in vano.
Pentiti Don Giovanni.

D. Gio. *a 3* Ahi! quai crudeli affanni
Ma il cor non trema in me.

Com. Termina, o trifto, gli anni,
Vedi il tuo fin qual' è.

Paf. Ah! di Theriaca i panni
M'empio di fotto affè.

Segue trasformazione della Camera in infernale, reftandovi folo le prime quinte dove Pafq. fpaventato fi rifugia.

D. Giovanni tra le Furie.

Ahi, che orrore! che ſpavento!
Ah, che barbaro tormento!
Che inſoffribile martir, [p. 70.]
Moſtri orrendi, Furie irate,
Di ſtraziarmi deh ceſſate!
Ah non poſſo più ſoffrir.
Spariſce l'infernale, e torna come prima la Camera di D. Gio.

SCENA ULTIMA.

Lanterna, Maturina, D. Elvira, D. Ximena, Duca Ottavio, Paſquariello.

Mat. Ot. Elv. Xi. { QUal ſtrepito è queſto, che abbiamo ſentito!
Lanterna che dice, che quì ci chiamò.
Paſ. Oimè! già ſon morto: già ſono arroſtito.
Un pelo, un capello in me più non ho.
Lan. Qui qui l'ho veduto, ed io ſon fuggito.
Lui dicavi il reſto, ch'io niente più sò.
Paſ. I diavoli, il foco, il Comendatore . . .
Sentite il fetore, che indoſſo averò.
Ott. Che diavolo dici?
Elv. Tu fai confuſione.
Xim. Dov'è Don Giovanni?
Mat. Dov'è il tuo Padrone?
Paſ. Signori, aſpettate, ch'io tutto dirò.
Di lui, pian pian ve'l dico,
Non ſe ne parli più.
Coi brutti barabai
Qui ſe n'è andato giù.
Ah! non aveſſi mai
Veduto quel che fù.
E chi non crede al caſo
A me che accoſti il naſo, [p. 71.]
Che dell' odor diabolico
Io credo ancor d'aver.
gli altri { Miſero! Reſto eſtatic$^{a}_{o}$ . . . .
Ma è meglio di tacer.

tutti { Più non facciasi parola
Del terribile successo;
Ma pensiamo in vece adesso
Di poterci rallegrar . . .
Che potressimo mai far?

Donne { A a a, io vò cantare:
Io vò mettermi a saltar.

D. Ott. La Chitarra io vò suonare.
Lant. Io suonar vò il Contrabasso.
Pas. Ancor io per far del chiasso
Il fagotto vò suonar.

D. Ott. { Tren, tren, trinchete, trinchete trè.
Lant. { Flon, flon, flon, flon, flon, flon.
Pas. Pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu.
Tutti. Che bellissima pazzia!
Che stranissima armonia!
Così allegri si va a star.

FINE.

Das war nun der neue Don Juan. Seiner Aufführung wird man mit ungewöhnlicher Spannung entgegen gesehen haben, das läßt sich schon aus der Haltung des Vorspiels schließen. Aber wie groß auch diese Spannung gewesen sein mag, die Wirkung der Aufführung übertraf bei weitem alles, was man erwartet haben mochte. Es wurde für Italien die Oper des Jahres, und sie blieb auf Jahre hinaus wirksam. Der Zulauf war ungeheuer; wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Kunde von diesem Stücke im Lande, und jedes Theater beeilte sich dasselbe vorzuführen. Schon im nächsten Herbst wurde es an mehreren Orten gegeben, selbst kleine Nester suchten sich den Genuß zu verschaffen. Die Aufführung in Varese, einem Städtchen unweit Mailand, war eine der frühesten, vielleicht die erste von allen; man findet sie aber bisher nirgends erwähnt, und so wird uns auch noch von vielen andern Orten die Kunde fehlen.

Was über die Aufführungen dieses merkwürdigen Stückes zu erforschen war, ist im folgenden nach den Orten zusammen gestellt.

Varese.

Von einer Aufführung in Varese im Herbst 1787 besitze ich durch gütige Vermittlung des Herrn Albert Schatz ein Textbuch mit dem Titel:

> Il Capriccio Drammatico per il Primo Atto, ed Il Convitato di Pietra, ossia il Don Giovanni per il Secondo Atto. Rappresentazione giocosa per la second' Opera da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Varese l'Autunno 1787, dedicato a Sua Eccellenza Conte del S. R. J. il Sig. Carlo Ercole di Castel-Barco Visconti .... In Milano nella Stamperia de' Fratelli Pirola, Impressori dell' Eccma Città dicontro al Teatro grande. Colla permissione.
> (66 Seiten kl. 8.)

Dieser Haupttitel verbessert also die Nachlässigkeiten des venezianischen Titels, nennt aber im übrigen weder Dichter noch Komponisten. Von der Musik des »Capriccio« heißt es weiterhin: »La Musica tutta nuova di diversi Maestri«. Der Komponist des Capriccio für Venedig war Giovanni Valentini. Wenn hier in Varese »mehrere Meister« ihre Hand im Spiele hatten, so kann sich dies nur auf zwei eingelegte

Arien beziehen, welche den neuen Sängern zuliebe zugelassen wurden. Aber der zweite Akt, der steinerne Gast, blieb in Varese unangetastet; der Text enthält ihn buchstäblich von Anfang bis zu Ende, und so wird es auch mit der Musik gewesen sein. Wer Gazzaniga's Partitur kennt, der weiß auch, dass diese Komposition gerade in dem einheitlichen Eindruck, den sie hervor brachte, ihre Hauptstärke besaß. Die zum Theil bedeutenden Änderungen, welche an andern Orten vorgenommen wurden, erklären sich aus der veränderten Besetzung und aus sonstigen Rücksichten.

Die Theaterspiele in Varese wurden von einer Gesellschaft geleitet, denn »*gli Associati del Teatro di Varese*« sind es, welche dem genannten Grafen das Textbuch widmen. Und sie meinen, bei dem großen Beifall, welchen das Stück in Venedig erlangt habe, werde es ihm wohl angenehm sein. »*L'incontro, e l'applauso ch'ebbe la suddetta Rappresentanza in Venezia, ove per la prima volta comparì sulle Scene, fa Loro sperare il Vostro cortese aggradimento.*« Auch das erste Stück dieses Herbstlaufes, welches ebenfalls ein komisches war, hatten sie ihm dedicirt; das zweite als Hauptoper der Saison überreichten sie ihm nun mit der ausdrücklichen Versicherung, daß der Gegenstand hier auf eine ganz neue Weise behandelt sei: »*La graziosa benignità colla quale l'Eccellenza Vostra si è degnata di vice vere sotto gli Autorevoli Suoi Auspicj il primo Dramma Giocoso che attualmente si rappresenta nel Teatro di Varese, incoraggisce gli Associati del suddetto Teatro a supplicarvi di voler accettare anche la seconda Rappresentanza di un genere affatto nuovo, che si danno l'onore pi presentarvi*«. So gänzlich also unterschied sich dieser Don Giovanni von der bisherigen Weise den Stoff zu behandeln, daß man ein neues Genre darin erblickte. Dies ist der Standpunkt, den wir einnehmen müssen, um Gazzaniga's Werk in dem Lichte zu betrachten, in welchem es seinen Zeitgenossen erschien, denn nur so läßt sich die große momentane Wirkung begreifen und das Verhältniß zu Mozart richtig beurtheilen.

Rom.

Von einer römischen Aufführung sind wir durch Goethe unterrichtet, leider fehlt die genaue Zeitangabe. In einem Briefe an Zelter vom 17. April 1815 bemerkt er, »daß bey lebhafteren Nationen die Stücke die einmal gegriffen haben, ins Unendliche wiederholt werden können, weil die Schauspieler das Stück und das Publikum einander immer mehr durchdringen, ferner auch ein Stadt-Nachbar den andern aufregt ins Theater zu gehen, und das allgemeine Wochengespräch zuletzt die Nothwendigkeit hervorbringt, daß jeder die Neuigkeit gesehen habe. So erlebte ich in Rom, daß eine Oper, Don Juan

(nicht der Mozartische), vier Wochen, alle Abende gegeben wurde, wodurch die Stadt so erregt ward, daß die letzten Krämers-Familien, mit Kind und Kegel in Parterre und Logen hauseten, und Niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als seligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen«[1].

Im Herbst 1787 kann diese Aufführung noch nicht stattgefunden haben, denn Goethe, welcher in seinen Reisebriefen alles irgend Be merkenswerthe, was die römischen Theater damals vorführten, namhaft macht, hätte ein solches Stück sicherlich nicht vergessen. Wir dürfen daher die Aufführung mit Sicherheit in den Januar 1788 setzen. Daß Goethe die merkwürdige Oper in seinen Reisebriefen nicht erwähnt, erklärt sich hinreichend aus seinem gänzlichen Stillschweigen über das Theater in dieser Zeit. »Die Opern unterhalten mich nicht«, schrieb er am 5. Januar 1788, »nur das innig und ewig Wahre kann mich nun erfreuen. Es spitzt sich bis gegen Ostern eine Epoche zu, das fühl' ich«. Dies war die Epoche seiner Bekehrung zu der allein seligmachenden wahren d. h. bildenden Kunst, welche ihn momentan gegen das, was doch seinen eigentlichen Beruf ausmachte, mehr oder weniger gleichgültig stimmte. Aber trotz dieser launischen Abwendung vom Theater findet sich in den römischen Briefen der Beweis, das der »steinerne Gast« sich seiner Phantasie tief eingeprägt hatte. Goethe verließ Rom gegen Ende April 1788. In den letzten drei Nächten seines dortigen Aufenthaltes »stand der volle Mond am klarsten Himmel« und in dem »Zauber, der dadurch über die ungeheure Stadt verbreitet« wurde, durchstreifte er Rom in einer dieser Nächte ganz allein. »Nachdem ich den langen Korso, wohl zum letztenmal, durchwandert hatte, bestieg ich das Kapitol, das wie ein Feenpalast in der Wüste dastand. Die Statue Marc Aurel's rief den Kommandeur in Don Juan in Erinnerung und gab dem Wanderer zu verstehen, daß er etwas Ungewöhnliches unternehme.« An Mozart's Don Juan ist hier nicht zu denken, denn dieser konnte ihm damals noch nicht dem Namen nach, viel weniger in Wirklichkeit bekannt sein.

Es ist aber sehr zu bedauern, daß Goethe gerade zur Zeit des Karneval von 1788 gegen das moderne Operntheater gleichgültig wurde, oder daß er nicht später einmal ausführlicher auf die musikalische Behandlung der Don Juan-Sage eingegangen ist, denn er war vielleicht der einzige Zeitgenosse, welcher beide Kompositionen, die italienische und die deutsche, genau kannte und die volle Wirkung derselben an sich erfahren hatte. Eine vergleichende Abschätzung,

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. II, 160.

wie er sie hätte liefern können, würde über die Entstehung des Mozartischen Meisterwerkes nach dieser Seite hin ein klares Licht verbreitet haben, und der Nutzen davon wäre ein mannigfacher gewesen. Die ungesunden romantischen Auswüchse Hoffmann's und Anderer, welche Mißdeutungen verschiedener Charaktere der Oper Mozart's zuwege gebracht haben, hätten sich nicht so weit verbreiten können, wenn der Ursprung des deutschen Werkes aus dem italienischen Vorgänger von Anfang an allgemein bekannt geworden wäre; auch gewisse Widersprüche oder Dunkelheiten, die bei Da Ponte und Mozart vorhanden sind, würden durch eine solche technisch-kunstmäßige, um nicht zu sagen handwerksmäßige Betrachtung ihre befriedigende Erklärung gefunden haben.

Bologna.

Von einer Aufführung in Bologna hat sich ein unvollständiges Textbuch in der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden erhalten. Nach Fürstenau's Mittheilung in einem Aufsatze »Zur Don Juan-Literatur«[1] enthält dasselbe nur den zweiten Akt oder den eigentlichen Don Giovanni-Text. Aus einer Schlußbemerkung ist aber zu entnehmen, daß in Bologna ebenso wie in Venedig das »Capriccio« als erster Akt vorauf ging. Die größte Änderung bei der Bologneser Aufführung bestand in dem Wegfall der heiteren Schlußscene nach Don Juan's Höllenfahrt. Diese Kürzung dürfte man bald allgemein vorgenommen haben. Über die Aufführung in Bologna fehlt eine genauere Zeitangabe; sie hat aber wahrscheinlich im Januar 1788, also mit der römischen gleichzeitig, stattgefunden.

Ferrara.

Auf ähnliche Weise sind wir von einer Aufführung in Ferrara unterrichtet, nur hier nicht durch das Textbuch, sondern durch die Partitur. Eine alte Kopie von Gazzaniga's Musik zu Don Giovanni befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und ist von L. v. Sonnleithner beschrieben[2]. Aus diesem Manuskript, von welchem ich die für O. Jahn angefertigte Abschrift besitze, geht hervor, daß dasselbe zu einer Aufführung in Ferrara gebraucht ist. Durch die Weglassung der Schlußscene stimmt es mit dem Bologneser Textbuche überein, enthält aber sonst noch mancherlei Abweichungen, die durch Einlagen fremder Musikstücke veranlaßt

---

[1] In den »Monatsheften für Musik-Geschichte«. 1870. S. 41—47.

[2] In dem Aufsatze »Zur Don Juan-Literatur« in den Wiener »Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik«. 1860. S. 588—592.

sind. Wann diese Aufführung stattfand und ob das »Capriccio« einen Theil derselben bildete, bleibt unbestimmt. Daß »Atto secondo« auf dem Titel dieser Partitur durchstrichen und durch »Atto solo« ersetzt ist, berechtigt schwerlich zu der Vermuthung, das genannte Vorspiel sei in Ferrara nicht mit aufgeführt. Bei dem künstlerischen Werth des »Capriccio« und seiner innigen Verbindung mit dem folgenden Spiel dürfen wir vielmehr voraussetzen, daß dasselbe in Italien fast überall der unzertrennliche Begleiter des Don Giovanni war.

Kurze Erwähnungen über Aufführungen auf andern italienischen Bühnen besitzen wir aus Bergamo 1788, Mailand 1789 und Lucca 1792, womit aber die Jahreszahl nicht genau und die Liste nicht entfernt vollständig gegeben ist, denn die Aufführung dieses seltsamen Musikspiels erstreckte sich schlechterdings über ganz Italien.

Paris.

Die Lebensfähigkeit, welche dieses Stück eine Reihe von Jahren hindurch bewährte, veranlaßte endlich auch zwei auswärtige italienische Theater, dasselbe vorzuführen. Paris ging 1791 voran; der junge aufstrebende Cherubini, welcher Musikdirektor an dem dortigen italienischen Theater war, komponirte ein Quartett »Non ti fidar o misera« als Einlage. Das Ganze scheint aber trotz des mit großem Gepränge hergerichteten Schlußspektakels nicht ganz den erwarteten Erfolg gehabt zu haben,[1] was auch erklärlich ist, denn der »steinerne Gast« war in der venezianischen Fassung doch eigentlich kein Stück für das Ausland. Seine einaktige Fassung erwies sich als hinderlich. Es war an sich ein großes Werk, erforderte auch derartige Vorbereitungen und erregte entsprechende Erwartungen, füllte aber nicht einmal den Abend. Das »Capriccio« war ein unübertreffliches Vorspiel zur ersten Einführung, hatte aber nur rechten Sinn vor einem

[1] Diese Nachrichten sind von Jahn (Mozart II, 335 u. 336) mitgetheilt; eigene Untersuchungen habe ich über die Pariser Aufführung nicht anstellen können. — Cherubini führte im nächsten Jahre (am 31. Mai 1792) im »Théâtre de Monsieur« (wie die Bühne der Italiener genannt wurde, weil der Bruder des Königs ihr Protektor war) abermals eine Oper von Gazzaniga auf, die 1783 für Venedig geschriebene »Le Vendemie«. Man fand, »daß die Musik viel munteres, angenehmes, natürliches und reizendes in der Melodie hat. Man hat einige Stücke hinzugefügt, die das Werk noch verschönern, unter andern eine vortreffliche Arie von Mengozzi, die von der Dem. Balletti vollkommen gut gesungen ward, und ein Sextett von Cherubini, das vielleicht das schönste Stück ist, das man auf diesem Theater gehört hat.« Reichardt's Musikal. Wochenblatt. Berlin 1791/92. S. 115.) So ausgestattet, machte das Werk Glück, wie derselbe Bericht meldet.

italienischen Publikum. Ein anderes kleines Stück, welches eine passende Beigabe gewesen wäre, fand sich nicht; denn was man auch wählen mochte, Alles erwies sich neben Don Giovanni als fremdartig und nachtheilig.

London.

Dies wurde man nirgends empfindlicher gewahr, als in London. Unter Taylor's Direktion kam Gazzaniga's Don Giovanni hier am 1. März 1794 zur Aufführung, sonderbarerweise gerade zu der Zeit, wo Da Ponte, der Verfasser des Mozartischen Textes, an diesem Theater als Dichter angestellt war. Da Ponte bemühte sich natürlich, die Wiener Komposition, welche er mit sich führte, statt der venezianischen hier anzubringen, betrieb aber seine Sache, wie gewöhnlich ungeschickt und wußte sich überhaupt niemals ein rechtes Ansehen zu verschaffen.

Diese Londoner Aufführung besitzt durch allerlei Nebenumstände eine ungewöhnliche Bedeutung, weshalb wir etwas ausführlicher auf dieselbe eingehen müssen.

Das Theater am Haymarket, welches der italienischen Oper diente, war 1789 durch Feuer zerstört und wurde wieder aufgebaut, herrlicher als zuvor. Nach allgemeiner Ansicht hatte man damit das beste existirende Opernhaus gewonnen. »England kann sich jetzt rühmen, Theater zu besitzen, welche nicht blos die prächtigsten und geschmackvollsten in Europa sind, sondern auch am besten von allen für musikalischen Effekt sich eignen. In letzterer Beziehung war Italien bisher unerreicht; aber durch die Konstruktion des Opernhauses findet es sich selbst in demjenigen Theil der baulichen Kunst übertroffen, auf welchen es bisher am meisten stolz war.«[1] Nach Überwindung vieler Schwierigkeiten kamen erst mit dem Jahre 1794 reguläre Opernaufführungen in dem neuen Hause zu Stande. Versprechungen und Erwartungen waren gleich groß. Die Saison wurde am 11. Januar 1794 eröffnet mit der hier noch unbekannten komischen Oper »Die heimliche Ehe *(Il Matrimonio Segreto)*« von Cimarosa. Dieselbe erlebte nur fünf Aufführungen, woraus bereits klar wurde, daß zum Gelingen noch etwas anderes nöthig war, als ein pompöses Haus. Kapellmeister Federici mußte nun schnell andere Stücke zusammen flicken. Am 1. Februar 1794 erschien darauf die neue komische Oper »*I contadini bizarri*«, mit Musik von Sarti und Paisiello,

---

[1] The Morning Chronicle (London) vom 20. März 1794. Dort wird das neu hergerichtete Theater Drury Lane, wo die Oratorien-Konzerte stattfanden, ebenfalls zu diesen musikalisch vortrefflichen Bauten gerechnet.

und gefiel so gut, daß sie für die nächsten beiden Monate zum Lückenbüßer dienen konnte. Was in London gefallen sollte, mußte den Sängern auf den Leib geschnitten sein; eine einheitliche Komposition war viel weniger erforderlich, ja sie erwies sich sogar als ein Hinderniß, namentlich dann, wenn der Hauptreiz des Werkes in dem lebhaften Zusammenwirken aller Betheiligten bestand, wie es bei der echten opera buffa der Fall ist. Diese opera buffa, die tonangebende Macht der Zeit und das treibende Element in der damaligen Entwickelung der Bühnenmusik, war daher für London nur in einzelnen Effektstücken zu erfassen, nicht in ihrem Kern. Deshalb gefiel das genannte Pasticcio, in welchem die gefeierten Buffosänger Morelli und Rovedino mit populären Gesängen das Publikum fangen konnten; aber Cimarosa's Meisterwerk blieb unverstanden.[1] Mozart's Figaro würde dasselbe Schicksal gehabt haben.

Man empfand nun recht gut, daß mit solchen heiteren, über's Knie gebrochenen Buffo-Opern nicht weit zu kommen war, sondern daß Sachen von größerem Gewicht vorgeführt werden mußten. Um dies mit den vorhandenen, hauptsächlich für die komische Oper geschulten Kräften zu erreichen und zugleich in der Zeitrichtung zu bleiben, gerieth man auf ein Werk, welches den Sängern von Italien her geläufig war, auf Gazzaniga's Don Giovanni. Schon am 8. Februar wurde bei Anzeige der »Contadini« verkündet: »Eine große tragikomische Oper, genannt Don Giovanni, mit Tänzen verbunden, ist in Vorbereitung und wird schnellstens aufgeführt werden. Die neu engagirte Signora Negri tritt zum erstenmal in diesem Stück auf, welchem eine komische Oper von einem Akt, genannt Il capriccio drammatico, voraufgeht mit Musik von Cimarosa. Das Ganze wird in gänzlich neuen Scenen, Dekorationen und Kleidern herauskommen.«[2] Vom 24. Februar an lauten die Anzeigen noch etwas anders, dringlicher und pomphafter; die Aufführung wird für den 1. März verheißen; in dem Stücke wird eine große militärische Begräbniß-Prozession nach altspanischer Weise in Aussicht gestellt, und als Autoren der Musik werden Cimarosa, Gazzaniga und Guglielmi genannt.

Wenn man diese Anzeigen mit der Absicht verfaßt hätte, das

---

[1] Die Londoner Tageskritik über den »Matrimonio« ist bezeichnend: »The music is in many parts very fine. As it [the opera] is not, however, exhilerated by incidents, it must be shortened; it was at least an hour too long.« The Morning Chronicle vom 13. Januar 1794. Das ist alles, was über Text und Musik dieser Oper gesagt wird. Für die Beschreibung der eingeschobenen Tänze hat die Zeitung den vierfachen Raum!

[2] The Morning Chronicle vom 8. Februar 1794.

Publikum irre zu leiten, so wären sie kaum geschickter zu machen gewesen. Ein Stück in éinem Akt wurde als »große« Oper ausposaunt; durch leeren Pomp suchte man die Anziehung desselben zu erhöhen, riß es dagegen nach Text und Musik in Fetzen und zerstörte dadurch eben das, was allein seine Wirkung verbürgte. Hiermit noch nicht zufrieden, wurde das ursprüngliche originelle Vorspiel beseitigt, wahrscheinlich weil es zu schwierig einzuüben war, und dafür der schon 1781 von Cimarosa unter demselben Titel »Il capriccio drammatico« komponirte Einakter gewählt, welcher ebenfalls auf Don Juan hinwies. Als nämlich Crisobolo, der Impresario, vergeblich Geld zu erlangen sucht und, von anmaßlichen Sängerinnen bedrängt, sich in's Wasser stürzen will, giebt ihm der Poet ein Bündel Papiere und sagt dabei: »Dann nimm dies!« — »»Was enthalten sie?«« — »Den Don Giovanni! Der wird uns heraus reißen!« — Darauf eilt der Direktor fort, um die Aufführung noch für denselben Abend in's Werk zu setzen. Eine drastische, aber auch sehr plumpe Hinweisung auf das Stück, die sicherlich nicht geeignet war, die Aufnahme desselben günstig zu beeinflussen. Man sieht, diese kopflose Direktion konnte die Thorheit nicht weiter treiben. Der Erfolg entsprach auch den Vorbereitungen.

Unter großem Zulauf fand nun am 1. März, einem Sonnabend, die erste Aufführung statt. »Il capriccio drammatico« machte den Anfang, dann folgte das Ballet »L'union des Bergères«. Darauf kam die »neue große tragikomische Oper, genannt Don Giovanni, die Musik von Gazzaniga, Federici, Sarti und Guglielmi«; mit Tänzen verwebt und einer großen altspanischen Leichen-Prozession ausgestattet, an welcher hundert Personen theilzunehmen bestimmt waren.[1] Die zweite Aufführung mußte um acht Tage verschoben werden, angeblich weil die umständliche Maschinerie wegen der am 3. März stattfindenden Maskerade bei Seite zu schaffen war, in Wirklichkeit aber, weil man sich genöthigt fand, mit dem Stücke Veränderungen vorzunehmen; auch wurde für die folgende Vorstellung den jungen Herren der Zutritt hinter die Scene versagt, indem sich die Maschinen nicht regieren ließen, »wenn die Bühne gedrängt voll ist von Herren, wie es am letzten Sonnabend der Fall war«.[2]

Die genannte Zeitung liefert einen Bericht über die erste Aufführung, welcher lehrreich ist. »Die Geschichte von Don Juan, spanischen Ursprungs und durch Molière längst berühmt geworden, wurde hier letzten Sonnabend mit einigen Änderungen als eine tragi-

---

[1] The Morning Chronicle vom 1. März 1794.
[2] The Morning Chronicle vom 3. März 1794.

komische Oper gegeben. Voran zur Einleitung ging das einaktige Stück »Il capriccio drammatico«, welches die Eitelkeit der Poeten, die Anmaßung der Sängerinnen und die Geldnoth des Direktors zum Gegenstand hat. Die Oper [Don Giovanni] enthält eine große Menge reizender Musik, welche Federici mit Geschmack ausgewählt und angepaßt hat: sie hat jedoch einen Fehler, der in unserm Lande nicht ertragen wird — sie ist zu lang. Die Vorstellung währte von halb sieben bis nach zwölf, und der ganze Don Giovanni ging ohne Unterbrechung vor sich. Dies muß geändert werden; es ist wenigstens um eine Stunde zu kürzen, und die Erfahrung des letzten Abends wird gelehrt haben, welche Scenen ganz oder theilweise wegfallen können. Die kostspielige Prozession besonders könnte vermieden werden, denn durch das Gedränge der jungen Leute auf der Bühne wurde sie so gestört, daß es ermüdete, wie denn in Wahrheit keine Maschinerie mit Effekt funktioniren kann, wenn man gestattet daß sich die Bühne so voll drängt. Die Dekorationen waren bewundernswerth — namentlich was Hr. Noverre [der Balletmeister] seine ,praktikable Hölle' nennt, an welcher Marinari sehr schöne Talente offenbart hat. Es ist wundervoll, welche Wirkung er durch Transparente mit dem Feuer hervor bringt; die Scene, wie Noverre sie darstellt, ist erhaben schrecklich. Die Negri [Donna Elvira] sang mit schönem Geschmack und Gefühl und wurde sehr warm applaudirt. Morelli mußte eine venetianische Ballade wiederholen. Das Haus war in allen Theilen dicht gefüllt, und die Fackeln, welche mit einem rothen Reflex von der Scene Blitze in die Logen des Theaters warfen, machten dadurch einen herrlichen Effekt.«[1]

Inzwischen besserte und flickte man an dem Stücke hastig weiter, stopfte alte Löcher und riß neue, die eingeschlagene verkehrte Bahn bis zu Ende verfolgend, und brachte dann das arme mißhandelte Werk am 8. März zum zweiten Male vor das Publikum. Von der großen Prozession war jetzt keine Rede mehr; trotzdem sollte »positiv« keiner der Zuschauer auf die Bühne gelassen werden, wodurch die ganze vorlaute Jugend in den Zuschauerraum gedrängt wurde und sich nur um so mehr gegen Vorstellung und Sänger erregte. Diese zweite verbesserte Vorführung brach dem Unternehmen den Hals. Das Morning Chronicle bestätigte am nächsten Montag das Todesurtheil des Publikums mit sehr bemerkenswerthen Worten: »Die Oper von Don Juan kam letzten Sonnabend vor einer höchst glänzenden Versammlung zum zweiten Mal zur Aufführung, aber ohne Erfolg. Ein beträchtlicher Theil der Zuhörer drückte sein

[1] The Morning Chronicle v. 3. März '94.

Mißfallen aus, welches noch außerordentlich angefeuert wurde durch einige Personen, die im wahren Geist italienischer Kabale einen Aufruhr in Scene setzten gegen eine Sängerin, welche sich kein Anrecht auf ihre Gunst erworben hatte. Die Negri, obwohl keine glänzende Opernsängerin, ist doch zur Zeit die beste in England. Die Direktoren der Oper sind sicherlich nicht glücklich gewesen, denn nachdem sie ohne Frage das schönste Theater von Europa sich verschafft haben, sind sie durch die Zeitverhältnisse bisher gehindert, große Sänger für dasselbe zu gewinnen, indem die beiden Hauptsängerinnen für jetzt noch abgehalten werden, hier ihre Talente zu entfalten. All dies ist jedoch nur vorübergehend, da mit Ende der nächsten Woche die *Banti* und die *Morichelli*, die beiden ersten Sängerinnen der Welt für ihre betreffenden Gebiete, in London sein werden«.[1] Sie kamen auch wie verheißen, und mit ihnen begann eine Periode der Virtuosen-Schwärmerei, in welcher der nun endgültig beseitigte Don Juan bald vergessen war, so vollständig vergessen, daß selbst ein so leidenschaftlicher Besucher und genauer Kenner der damaligen italienischen Oper in London, wie der Graf von Mount Edgcumbe, nicht einmal die Erinnerung daran bewahrt hat.[2]

Wenn nun hiermit das Verschollene wieder an's Licht gezogen und eingehend besprochen wird, so geschieht es nicht, um die Schicksale einer immerhin denkwürdigen Aufführung breit zu beschreiben: sondern wir verweilen nur deshalb so lange dabei, weil die Vorgänge von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind und eine sehr nachdrückliche Lehre enthalten. Was London damals an Opernhäusern besaß, war den besten auswärtigen mindestens gleich, und als Sammelplatz aller ersten Gesangsgrößen konnte sich überhaupt kein anderer Ort mit ihm messen. Auch die feinsten Instrumentalvirtuosen und gute Musiker aller Art waren in Menge vorhanden. Daß im Publikum neben den willigen Zahlern die wirklichen Kenner nicht fehlten, versteht sich für diejenigen von selbst, welche über die dortigen Verhältnisse auf andere Weise unterrichtet sind, als durch ausländische Vorurtheile; das Büchlein des Grafen Edgcumbe steht mit den bewundernswerth treffenden Urtheilen über Gesang in jener Zeit einzig da. Der hochgebildete englische Kunstfreund kann in seinen Grenzen überhaupt als eine Vollkommenheit gelten.

Wie ist es nun möglich und wie erklärt es sich, daß bei solchen

[1] The Morning Chronicle v. 10. März '94.

[2] S. Musical Reminiscences, containing an account of the Italian Opera in England, from 1773. By the *Earl of Mount Edgcumbe*. (4. Aufl. London 1834.) p. 78 ff.

Mitteln, die etwas Vollendetes und Dauerndes zu verheißen schienen, auch der glänzende Anfang von 1794 gleich früheren Versuchen kläglich verlief und über kurz oder lang in allseitigem Ruin endete? Denn die folgenden Jahrzehnte gehören zu den ödesten und zerfahrensten in der ganzen neueren englischen Musik. Und wie soll man es verstehen, daß hingegen die französische Oper, über deren rohen Gesang Graf Edgcumbe mit Recht spottet, sich in denselben Jahren unter allen Gräueln der Revolution von Grund aus umgestaltete, zu einer erstaunlichen Produktion gelangte und mit Werken, die noch heute lebensfähig sind, die Theater Europa's beherrschte? — Sicherlich wirkten mancherlei Ursachen zusammen; doch die Hauptursache wird gewesen sein, daß die künstlerischen Faktoren in Paris eine richtige, in London aber eine verkehrte Stellung einnahmen. Denn hier war das Werk der Aufführung wegen da, in Paris und an allen musikalisch produktiven Orten Deutschlands und Italiens dagegen die Aufführung des Werkes wegen, wenigstens soweit, daß dem Werke oder der Komposition das erste Recht gewahrt blieb. In London war die Komposition rechtlos und überhaupt nur soweit vorhanden, als sie der Aufführung diente; deshalb konnte sich hier kein entwicklungsfähiges musikalisches Theater bilden. Die Londoner Oper war und blieb Virtuosen-Oper, welche trotz der großen Opfer vornehmer Kunstfreunde niemals zu eignem Leben und entsprechender Selbständigkeit gelangte, weil das Ideal dieser Kunstfreunde nicht auf die musikalische Komposition als solche, sondern lediglich auf Virtuosenleistung und Musikschwelgerei gerichtet war.

Wäre es Da Ponte gelungen, Mozart's Komposition des Don Giovanni statt der von Gazzaniga zur Annahme zu bringen, so hätte sich der Erfolg schwerlich besser gestaltet. In der Wiener Oper war die Geschichte noch weiter ausgesponnen, also auch mühsamer einzuüben; dabei fehlten populäre Prunkpartien. Um aber schöne Melodien von Sängern mittleren Ranges vortragen zu hören, oder gar solcher Darsteller wegen den Geist angespannt auf das vorgeführte Stück zu richten, dazu besuchte der englische Musikenthusiast seine italienische Oper nicht. War es schon thöricht, Gazzaniga's Werk hier jetzt zu geben, so würde die Aufführung des Mozartischen wohl ein noch größerer Fehlgriff gewesen sein. Mit den gegenwärtigen Sängern gefiel höchstens das leicht Eingängliche und Bekannte, am wenigsten aber alles was vom Herkömmlichen abwich und schwierig zu erfassen war. Konnte Mozart anfangs nicht einmal in Wien durchdringen, wie würde er hier gefahren sein!

Nur eine einzige Nummer der Wiener Partitur fand Gnade vor den Augen Federici's und Morelli's und kam deshalb in ihr Flick-

werk. Wenn dies bei den Ankündigungen nicht gesagt wurde, so beweist es nur, daß Mozart als Opernkomponist noch keine europäische Popularität erlangt hatte. Das Londoner Textbuch ist eine Merkwürdigkeit, und das Merkwürdigste daran ist der Titel —:

> Il Don Giovanni, a Tragi-comic Opera in one Act. The Music by Messrs. Gazzaniga, Sarti, Federici and Guglielmi. The Words are new, by L DA PONTE, poet of this Theatre, except those that are not marked with inverted Commas.

Hiermit eignet sich also Da Ponte ohne weiteres den Text an, »ausgenommen diejenigen Zeilen, welche nicht mit Anführungsstrichen bezeichnet sind.« Letztere betragen insgesammt 8 Seiten; Da Ponte's »neue« Worte füllen dagegen 21 Seiten und entstehen hauptsächlich dadurch, daß er Bertati's Recitative umschreibt und verkürzt. In welcher Weise dies geschieht, möge Donna Anna's Erzählung von Don Juan's nächtlichem Eindringen bei ihr veranschaulichen. Die 17 Zeilen Bertati's (s. S. 375) sind hier auf elf gebracht:

D. An. Credo che siate voi; s'accosta, e tacito
Fra be braccia mi stringe
Mille cose mi dice,
Riconosco alla voce
Che è un traditor; mi scuoto: ei più mi serra,
Çerca ma in van di profittar, l'afferro,
Lo vo scoprir, la Cameriera chiamo,
Ei vuol fuggir, lo seguo, ai gridi miei
V'accorre il genitor, e l'assassino
Per compiere l'orror del suo delitto,
Me lo stende sugli occhi al suol trafitto. (p. 6

Bei vielen andern Stellen schließt er sich noch wörtlicher an den früheren Text; man sieht keinen Grund zu Veränderungen, die oft nur Verschlechterungen sind, und erstaunt über die Dreistigkeit, so etwas als eignes Produkt in Anspruch zu nehmen. Die nahe liegende Vermuthung, Da Ponte werde so viel wie möglich seinen Wiener Text hier eingeschmuggelt haben, erweist sich als grundlos. Von fünf bedeutungslosen Zeilen in Scena 7 abgesehen, erscheint derselbe nur einmal — bei Pasquariello's Registerarie; hier steht Da Ponte's Text von Anfang bis zu Ende, woraus von selber folgt, daß Mozart's Musik gewählt wurde.

Die Bevorzugung dieser Arie Mozart's hatte zwei Ursachen. Einmal bildete das Stück eine abgeschlossene Nummer, welche nicht in einen Zwiegesang auslief, wie bei Gazzaniga, daher dem Sänger besonders willkommen sein mußte; und sodann war diese Arie in ihrem

überragenden musikalischen Reichthum zugleich so durch und durch italienisch, mehr als irgend eine der ganzen Mozartischen Oper, daß schon daraus der Beifall erklärt wird, welchen sie sofort bei italienischen Sängern fand. Auch das weltbekannte Duett »Là ci darem la mano« und Zerlina's »Batti, batti« würden sich bequem in das Londoner Stück eingefügt haben und um so leichter, sollte man denken, weil Da Ponte an beiden Stellen neue Texte für andere Gesänge zu schreiben, die Versöhnungsscene zwischen dem bäuerlichen Brautpaare sogar ganz neu zu machen hatte, da sie bei Bertati fehlt. Aber diese süßen Melodien entbehren eben des specifisch Italienischen und sind überdies weder in ihrem Schlußtheile so effektvoll, noch in einer einaktigen Handlung so nothwendig, wie die Registerarie, die daher als das erste Stück angesehen werden muß, welches aus Mozart's Don Giovanni in London italienisch gesungen wurde.

Da Ponte war allerdings durch die Praxis der Londoner Theater gezwungen, mit den Texten der aufzuführenden Stücke rücksichtslos umzugehen; aber nichts entschuldigt sein Verfahren, den Namen des wahren Autors zu unterdrücken und dessen Arbeit sich anzueignen. Nachdem er in seinem Wiener Libretto ein Beispiel durchaus selbständiger und rechtmäßiger Umbildung gegeben hatte, legte er nun hier von demselben Werke ein anderes vor, welches lediglich Ausbeutung war und daher als Diebstahl bezeichnet werden muß. Daß ihn hierbei zum Theil persönliche Rachsucht leitete, werden wir im folgenden Abschnitt sehen.

Wien.

Nur einen einzigen ausländischen Ort gab es, wo das venezianische Stück so wie es war, ein natürliches Verständniß gefunden haben würde, und eben dieser Ort blieb ihm verschlossen. Wäre nicht ein ganz besonderes Hinderniß eingetreten, so würde ohne Zweifel gerade Wien die erste Aufführung dieses neuen Don Juan im Auslande veranstaltet haben. Nach Wien verbreitete sich die Kunde von dem musikalischen Ereigniß des Mose-Theaters ebenso schnell, wie in Italien. Damals war das Theater eine Angelegenheit der Höfe, und die Berichte der Gesandten über neue Aufführungen und ihre Erfolge wurden in friedlichen Zeiten mit größerer Spannung erwartet, als die Relationen über politische Angelegenheiten. Gesandte erhielten Aufträge zur Beschaffung des Opernpersonals, spionirten die Sänger aus und engagirten sie. Schon einige Tage nach der Aufführung wird Bertati's Textbuch in Wien gewesen sein, und eine der ersten Kopien der Partitur ging unzweifelhaft denselben Weg. Wir

dürfen als sicher annehmen, daß früh im Februar 1787 das gesammte Material sich in Wien befand.

Auf deutschen, also besonders auf österreichischen Boden wurde die italienische Wandertruppe versetzt, und für dortige Verhältnisse suchte sie ein wirkungsvolles Spiel extra herzurichten. Es lag demnach nahe genug, dieses seltsame Theaterstück so bald wie möglich dort vorzuführen, wo es durch das Vorspiel gleichsam schon heimathsberechtigt gemacht war. Dichter und Komponist werden nach der erfolgreichen venezianischen Aufführung auch mit Sicherheit auf Wien gerechnet haben. Aber merkwürdigerweise sollte ihr Stück gerade hier nicht nur eine unüberschreitbare Grenze, sondern zugleich die allerschärfste und allein richtige Beurtheilung finden.

Das »Capriccio«, so bedeutend und unterhaltend es auch an sich ist, konnte doch nicht auf die Dauer lebensfähig sein. Sobald das Publikum diesen Don Giovanni zum erklärten Liebling erhoben hatte, war dem lustigen Vorspiel die Pointe und damit theatralisch die Berechtigung genommen. Ein anderes Stück vertrug sich noch weniger damit. Sollte der »steinerne Gast« dauernd bestehen bleiben, so mußte er ganz allein den Abend beherrschen. Mit andern Worten: er mußte das sein, was unser Mozart unter Da Ponte's Beihülfe dann aus ihm gemacht hat.

Diese Beiden waren es also, welche das venezianische Produkt in allen seinen Tugenden und Mängeln klar durchschauten und sich anschickten, den Gegenstand von Grund aus neu aufzubauen zu einer Zeit bereits, wo außer ihnen alle Welt bei dem neuen Don Juan nur Lust und Grausen empfand und Niemand an Kritik dachte. Da Ponte und Mozart mußten bald bemerken, daß die drei männlichen Hauptpersonen — Don Giovanni, Pasquariello und Komthur — bei Bertati und Gazzaniga wie Säulen standen, an denen kaum zu rütteln war. Anders verhielt es sich mit den weiblichen Partien und den nebensächlichen Scenen. Bei diesen fand man leicht, daß sie sich zum Vortheil des Ganzen besser ordnen oder weiter ausbilden ließen, und damit war der erforderliche größere Spielraum gewonnen.

Was bei Da Ponte und Mozart zunächst aus theatralisch-ökonomischen Gründen Bedenken erregt haben wird, war die Aufstellung von nicht weniger als sechs Sängern neben vier Sängerinnen. Der Ausweg des venezianischen Spiels, diese zehn Rollen von acht Personen geben zu lassen, konnte ihnen nichts nutzen, denn sie verfügten sowohl in Prag wie später in Wien nur über sieben Sänger. Weil sie aber an dem Verfahren der Venezianer, den Komthur d'Oliola und den Bauern Biagio abwechselnd durch denselben Bassisten

singen zu lassen, keinen Anstoß nahmen, konnten sie ihr Spiel leicht so richten, daß mit sieben Solisten auszukommen war.

Zunächst wurde Lanterna, der Koch oder zweite Hauptdiener Don Juan's, einfach gestrichen. Für eine standesgemäße Besetzung war das freilich kein Gewinn, denn ein so vornehmer Kavalier, der sich sogar eine Hauskapelle hielt, erschien doch etwas ärmlich, wenn ein derartiges Faktotum nicht im Hause sichtbar wurde. Von einigem Nachtheil war dies auch für Don Juan's Begleiter; mußte Leporello beim Essen lediglich die Teller wechseln und Speisen auftragen, so büßte er damit etwas von seinem Charakter als »servo confidente« ein. Nicht nur an Don Juan's Streichen, sondern unter Umständen auch an seinen Schmausereien hat ein solcher Vertrauensmann theil. Pasquariello ist ein gründlicher Schmarotzer, der sich einem höher geborenen Taugenichts anschließt und von diesem alles Mögliche sich gefallen läßt, um das schöne flotte Leben mit zu genießen. Beim Abendessen geräth ihm, wie dem Leporello, allerdings auch etwas heimlich in die Kehle, aber nachdem sein Herr ihn dafür auf rohe Art gehänselt hat, ladet er ihn doch ein, mit ihm zu speisen sowie Toaste auszubringen, und belohnt dadurch die guten Dienste in den letzten, zum Theil recht schwierigen Affairen. Pasquariello hat also offenbar einen besseren Dienst, als sein Kollege Leporello, was aber nicht der Fall sein würde, wenn man den Lanterna in Wien oder vielmehr in Prag behalten hätte. Doch sind die Nachtheile, welche sich daraus ergeben, nicht erheblich.

Neben Lanterna wurde in Wien auch eine weibliche Person beseitigt, Donna Ximena, und dieser Schnitt griff ungleich tiefer in das Spiel ein, ja er war es, welcher die Neubildung des deutschen Don Juan hauptsächlich bewirken half. Eine gewisse Einbuße war auch hiermit verbunden, weil nun nicht mehr gezeigt werden konnte, daß dem Verführer die Eroberungen gleich leicht wurden, ob die Damen adeliger oder bäuerlicher Herkunft waren. Aber dieser Nachtheil wird nicht nur aufgehoben, sondern in Gewinn verwandelt, wenn man erwägt was sich daraus gestaltete. Donna Ximena verschwand nicht einfach, wie Lanterna; ihr Part ging der Stimme nach an Donna Anna, der Handlung nach an Zerlina, zu einem kleinen Theile auch an Donna Elvira über und erhob diese drei Frauen dadurch sämmtlich zu Hauptpersonen, zu bewundernswerthen Charaktergestalten.

Unter ihnen ragt Donna Anna schon äußerlich hervor, noch mehr aber durch innere Bedeutung. Bei Bertati erscheint sie nur in der Eingangsscene und tritt dann so vollständig zurück, daß dieselbe Sängerin die Rolle der Maturina übernehmen konnte. Bei

Mozart würde die Vertreterin der Donna Anna nicht mehr die Zerlina singen können, auch wenn dies scenisch möglich wäre, so sehr ist die Gestalt von Grund aus verändert. Als man in Wien den Gedanken faßte, Donna Ximena aufzugeben und dafür Donna Anna an dem ganzen Verlaufe der Handlung zu betheiligen, war der neue Don Juan in der Hauptsache fertig, denn alles weitere ließ sich aus diesem Keime entwickeln. Es stand nun eine Don Juan ebenbürtige weibliche Gestalt da, aber im vollen Gegensatze zu ihm: zwei Pole waren gefunden, um welche sich das Ganze bewegen konnte. Wer mag der Urheber dieses genialen Gedankens gewesen sein? Ich zweifle nicht, daß Mozart es war. Aus dem Bericht, welchen Da Ponte der Nachwelt überliefert hat, läßt sich dies freilich nicht heraus lesen. Er giebt über die Entstehung des Don Juan-Textes folgende Erzählung zum Besten.

»Die vorbenannten Kapellmeister Mozart, Martini und Salieri verlangten von mir jeder ein Drama, alle drei zu gleicher Zeit. Ich erwog, ob ich nicht alle drei zu gleicher Zeit zu befriedigen im Stande wäre, und drei Opern auf einmal schreiben könnte. Salieri forderte von mir kein Original-Drama. Er hatte in Paris die Oper Tarare geschrieben, wollte sie sowohl im Charakter wie in der Musik in ein italienisches Stück umarbeiten und verlangte daher von mir nur eine freie Übertragung. Mozart und Martini überließen mir ganz die Wahl (*Mozzart e Martini lasciavano a me interamente la scelta*); ich wählte für jenen den Don Juan, der ihm außerordentlich zusagte, und für Martini den »Baum der Diana«, weil ich ihm ein angenehmes Sujet geben wollte, das für seine zarten weichen Melodien passend wäre, die man nur mit der Seele fühlen kann und die sehr wenige nachzuahmen vermögen. Nachdem ich diese drei Sujets gefunden hatte, ging ich zum Kaiser [Joseph II.], entdeckte ihm meine Pläne und theilte zugleich meine Absicht mit, alle drei Opern zu gleicher Zeit zu schreiben. Sie werden nicht damit zu Stande kommen, antwortete er. Vielleicht gelingt es mir nicht, erwiderte ich, aber ich werde es versuchen. Nachts werde ich für Mozart schreiben, ich werde mir denken, ich lese die Hölle von Dante; in der Frühe für Martini, und meinen, ich studire den Petrarca; am Abend für Salieri, und mich meines Tasso erinnern. Er fand meine Vergleiche passend, und als ich kaum zu Hause angelangt war, fing ich an zu schreiben. Ich setzte mich an meinen Schreibtisch und blieb volle zwölf Stunden daran sitzen. Ein Fläschchen Tokayer zur Rechten, in der Mitte mein Schreibzeug und eine Dose mit Tabak von Sevilla zu meiner Linken. Ein sehr schönes sechszehnjähriges Mädchen, die ich nur gleich einer Tochter lieben wollte, aber — wohnte in meinem Hause mit ihrer Mutter, besorgte die häuslichen Geschäfte und kam sogleich in mein Zimmer, wenn ich die Glocke schellte, und dieses, in Wahrheit, geschah sehr oft, besonders wenn ich merkte, dass mein poetisches Feuer erkalten wollte. Sie brachte mir bald einen Zwieback, bald eine Tasse Kaffee, bald aber auch bloß

ihr schönes Gesichtchen, das immer voll Heiterkeit und, von dem freundlichsten Lächeln noch verschönert, ganz geschaffen war, poetische Einfälle zu erwecken und sie zu beseelen. Ich blieb auf diese Weise alle Tage zwölf Stunden bei meiner Arbeit mit ganz kurzen Unterbrechungen zwei Monate lang, und während dieses ganzen Zeitraums hielt auch sie sich immer im Nebenzimmer auf, bald mit einem Buch in der Hand, bald mit Nähen oder Sticken beschäftigt, um immer bereit zu sein, auf den ersten Glockenton sogleich bei mir erscheinen zu können. Sie setzte sich auch zuweilen neben mich, ohne sich zu bewegen, ohne den Mund zu öffnen oder nur den Blick abzuwenden, so fest betrachtete sie mich; sie lächelte zärtlich, seufzte und schien manchmal weinen zu wollen. Kurz, dieses Mädchen war meine Kalliope, während ich diese drei Opern schrieb, und sie blieb es auch in der Folge bei allen Versen, die ich noch während voller sechs Jahre dichtete. Anfangs erlaubte ich dergleichen Besuche sehr häufig; ich mußte aber später bitten, dass sie seltener statthaben möchten, weil ich zu viele Zeit mit ihren Zärtlichkeits- und Liebesbezeugungen vertändelte, worin sie vollkommen Meisterin war. Am ersten Tag aber zwischen Tokayer, Tabak von Sevilla, Kaffee, dem Glöckchen und der jungen Muse, waren die ersten zwei Scenen von Don Juan, zwei andere vom »Baum der Diana« und mehr als die Hälfte des ersten Aktes vom Tarare (ein Titel, den ich in »Azur, König von Ormus« verwandelt hatte) fertig. Am andern Morgen brachte ich diese Scenen den drei Komponisten, die kaum möglich glaubten, was sie mit ihren eigenen Augen sahen und lasen, und in dreiundsechzig Tagen waren die ersten beiden Opern [Don Juan und Baum der Diana] ganz fertig, und von der dritten hatte ich über zwei Drittheile beendet. »Der Baum der Diana« war die erste, die aufgeführt wurde. Sie erfreute sich der glücklichsten Aufnahme, die wenigstens so gut war, als die der [ebenfalls von Da Ponte gedichteten und von Martini komponirten] »Cosa rara« [1].«

In dieser Erzählung fehlt das Unterhaltende nicht, sie ist auch überaus charakteristisch für den Mann; aber eben das, was wir gern wissen möchten, hat er verschwiegen. Zunächst wäre nöthig den Zeitpunkt zu erfahren, wann die drei Komponisten ihn um Textbücher ersuchten, denn davon hängt es ab, seine Versicherung, nach welcher Mozart und Martini ihm »ganz die Wahl« des Stückes anheim gaben, richtig schätzen zu können. Wir nehmen an, dies geschah schon im Jahre 1786, also bevor der venezianische Don Juan zur Welt kam. Denn da ich beweisen werde, daß Mozart bereits Gazzaniga's Partitur in Händen hatte, als er an die Komposition der ersten Scene ging, so wäre es absurd anzunehmen, er sei bei dem Empfang der ersten Verse zugleich mit dem Namen des betreffenden Stückes überrascht worden und habe bei dieser Gelegenheit erst er-

[1] Memorie di *Lorenzo Da Ponte*, da Ceneda. Nuova-Yorca. 1829. (3 Bde. kl. 8.) I, parte 2, pp. 99—101.

fahren, daß ihm ein Don Giovanni zur Komposition bestimmt war. Wenn man erwägt, mit welchem eindringenden Verständniß, mit welcher Lebhaftigkeit und Umsicht Mozart sich um textliche Angelegenheiten kümmerte, so ist es nicht glaublich, daß er jemals ohne äußere Nöthigung einen fertigen Text angenommen oder gar gewünscht haben sollte; schlechterdings unmöglich aber ist es hier, wo es sich darum handelte, ein fremdes Stück Schritt vor Schritt zu ändern und zu bessern. Verlegen wir aber die Aufträge an Da Ponte in das Jahr 1786, so läßt sich mit seinen Flunkereien einigermaßen zurecht kommen.

Daß eine längere Zeit zwischen Auftrag und Ausführung verstrichen sein muß, verräth Da Ponte selber. Er erzählt, ein Verehrer Martini's, Baron von Lerchenheim, habe ihn »halb scherzend, halb im Ernst« gefragt, »wann denn« Martini seine Verse bekommen werde — eine Frage, die doch schließen läßt, daß der Komponist schon seit einiger Zeit darauf wartete. Den eingehenden Bericht, welchen Da Ponte über Entstehung und Inhalt der Oper »Der Baum der Diana« liefert, hat er uns beim Don Juan ohne Zweifel nur deshalb vorenthalten, weil er hier die Benutzung Bertati's und damit die Hauptsache verheimlichen wollte.

Den Text der beiden ersten Scenen in einem Zuge nieder zu schreiben, war eben kein Wunderwerk, denn hier konnte der Poet seinem Vorgänger fast Zeile um Zeile folgen. Bei der dritten Scene, mit welcher die eigne Arbeit beginnen mußte, pausirte er. Diesen Anfang mag Da Ponte immerhin auf eigne Hand unternommen haben, aber jedenfalls wußte Mozart darum. Erst von der dritten Scene an war ein neuer Weg zu brechen, bei welchem das venezianische Buch wohl noch viel schätzbares Material liefern, aber nicht mehr Führer sein konnte. Auf diese neue Bahn gelangte man hauptsächlich durch die Umbildung einer einzigen Gestalt, der Donna Anna.

Die Venezianer hatten dieselbe unübertrefflich eingeführt, dann aber im Dunkel des Klosters verschwinden lassen. Letzteres entsprach an sich wohl einer Tochter, welcher der Vater so plötzlich und so grausam entrissen wurde; aber diese stille Entsagung paßte doch nicht recht zu der energischen Dame, die in unbedachter Leidenschaftlichkeit dem Verführer sogar auf die Straße folgte, um ihn zur Bestrafung zu bringen. Von einer solchen Person war zu erwarten, daß sie jetzt auch das Werk der Rache persönlich betreiben werde: wenigstens konnte man dieses für ein auf zwei Akte erweitertes Spiel hinzu dichten, ohne dem Charakter Gewalt anzuthun. Die Wiener folgten daher nur einem ganz natürlichen dramatisch-

musikalischen Gebote, indem sie ihre Donna Anna an allen Phasen der Handlung theilnehmen ließen. Aber wer konnte hierauf kommen? Doch nur der Musiker. Dem Poeten müßte es näher gelegen haben, die nöthige Breite für zwei Akte mehr durch Aufstellung neuer Bilder, als durch Erweiterung der vorhandenen Vorgänge zu gewinnen. Man versetze sich dagegen in die Lage des Komponisten. Wenn er den hoch leidenschaftlichen Ton der beiden ersten Scenen, welchen er schon bei seinem Vorgänger angeschlagen fand, noch vertiefte, wie geschehen ist, und dann an die dritte Scene gelangte, wo Donna Anna ihren ermordeten Vater erblickt, so mußte es ihm schlechterdings unmöglich sein, die natürliche Steigerung der Leidenschaft zu unterdrücken und der Tochter darauf für immer das Wort zu entziehen. Dies wird Mozart, wenn nicht früher, dann geltend gemacht haben, als er die beiden ersten Scenen in der Hand hatte und es sich um diejenige Fortsetzung handelte, von welcher das Schicksal des ganzen Werkes abhing. Wenn nun hierin, wie wir annehmen, der Musiker das entscheidende Wort sprach, so darf man sich auch nicht wundern, daß Donna Anna ein Charakter von hervorragend musikalischem Gehalte geworden ist.

Die Bedeutung dieser Persönlichkeit in Mozart's Werk ist so groß, daß sie schwerlich überschätzt werden kann. Wohl aber liegt die Gefahr einer falschen Schätzung nahe, und diese Gefahr erklärt sich aus der Art wie der Wiener Operntext entstand. In ein fertiges Stück hinein zu arbeiten, ist immer eine mißliche Sache. Wenn es auch, wie hier, noch so vorzüglich gelingt, bleibt doch manches nach, was nicht ganz in das neue Facit aufgehen will. Diese Wahrnehmung macht man oft, wenn ein Autor seine eignen Werke später umarbeitet, und nicht minder, wenn die Umbildung sich auf fremde Arbeiten bezieht. Die ersten Entwürfe sind immer aus dem Vollen gearbeitet, da ihnen der Stoff als Ganzes noch ungestaltet vorliegt; wie unvollkommen sie auch in der Ausführung sein mögen, so beeinflussen und beengen sie doch mehr oder weniger jede Weiterbildung, die auf diesem Wege erfolgt. Die erste Gestaltung ist dem Kleide zu vergleichen, welches aus éinem Stück geschnitten wurde. Nimmt man dann später Einfügungen oder Erweiterungen vor, so wird sich auch bei der feinsten Arbeit das Flickwerk nicht ganz vermeiden lassen. Wenn man dies berücksichtigt, dann ist die auffallende Thatsache erklärt, wie Donna Anna trotz ihrer Stellung als weibliche Hauptgestalt doch in dem Werke, von den ersten Scenen abgesehen, fast nur episodisch zur Geltung kommen kann. Mit der musikalischen Ausgestaltung, die sie erfahren hat, deckt sich ihre Bedeutung völlig, nicht aber mit der

dramatischen. Hierin liegt ein neuer Beweis, daß es der Musiker war, welcher diese Gestalt von Anfang an in die Hand nahm. Zugleich aber läßt sich jetzt verstehen, wie im Laufe der Zeit immer neue Versuche auftauchen konnten, diese außerordentlich anziehende Erscheinung psychologisch weiter zu ergründen und dadurch Einheit und Klarheit in ihren Charakter zu bringen. Daß das meiste davon als romantischer Auswuchs zu betrachten ist, lehrt zwar schon ein unbefangener Anblick des Mozartischen Werkes: aber wir erfahren aus demselben nicht, wo die Quelle dieser Irrthümer zu suchen ist, wir werden nicht gewahr, daß sie in dem deutschen Werke selber liegt, daß letzteres unausgeglichene Partien, Lücken und Spalten besitzt, in welchen die Erklärer ihre Eier ausbrüten können. Die Art der Entstehung des deutschen Don Juan verbreitet nun über alles dieses ein helles Licht. Aus dem venezianischen Buche erwächst uns der unschätzbare Gewinn, die Gestalt der Donna Anna in ihren einfachsten Zügen erblicken zu können. Niemand wird das Bedürfniß empfinden, in Gazzaniga's Donna Anna etwas hinein zu deuten; es ist eine ganz klare Erscheinung. Nun, die weibliche Hauptperson in Mozart's Oper sollte nichts anderes sein; sie ist größer und tiefer gezeichnet, ihr Charakter ist musikalisch bewundernswerth ausgeprägt, aber in keinem Zuge geändert.

Sehr merkwürdig ist es nun, wie wenig die Wiener Oper bei dieser Gestalt von Seiten der Handlung hinzuthun konnte, obwohl Donna Anna statt an drei Scenen nunmehr an dem ganzen Werke betheiligt war und musikalisch eine gänzliche Neuschöpfung erlebte. Die Erzählung des nächtlichen Überfalles mit der Erkennung Don Juan's zu verbinden: dieser geniale Zug war und blieb das Einzige, was als wirklich neu aus dem Innern des Charakters hervor geholt werden konnte. Die Bedeutung desselben ist allerdings die denkbar größte, denn hiermit war jener mittelpunktliche Gipfel erreicht, nach welchem die Höhe des neuen Kunstwerkes zu bemessen ist. Im weiteren Verlaufe konnte Donna Anna wenig mehr thun; dadurch daß sie Arm in Arm ihren Octavio begleitet, macht sie diesen nicht kampffähiger. Ihrem Charakter entsprach es sehr wohl, die Rache, die Verfolgung selber in die Hand zu nehmen. Sollte das nun in Wirklichkeit geschehen, so hätten Scenen beschafft werden müssen, in denen die Tochter des Komthurs mit dem Dolche oder Degen in der Hand herum fuchtelt. Ein Moderner würde sich diesen Effekt nicht entgehen lassen. Soweit wollten sich aber die Wiener nicht vor wagen, und wir haben Ursache ihnen dafür dankbar zu sein. Wie man sieht, war es fast überall das venezianische Spiel, welches ihre Schritte lenkte und ihnen die Grenzen steckte.

Donna Elvira ist von den Wienern mehrfach in andere Lagen versetzt, aber in ihrem Charakter ganz unverändert gelassen. In beiden Stücken ist sie für Don Juan diejenige Person, welche ihm überall Unglück bringt und keinen seiner Streiche mehr gelingen läßt; in beiden büßt sie dafür, daß sie dem Manne auf die Straße nachläuft, ihre Würde ein und wird von Gazzaniga zu einem Zankduett mit Maturina (Zerlina), von Mozart zu der Mondschein-Wanderung mit Leporello erniedrigt; aber auch in beiden erhebt und läutert sie sich wieder durch ihren letzten Mahnruf an den früheren Geliebten.

Daß in der Kunst die reife Ausbildung einer einzigen Gestalt ungleich mehr bedeutet, als das flache Skizzenwerk einer Vielheit von Personen, sieht man wieder an Mozart's Zerlina, welcher der Löwenantheil von Ximenens Partie zufiel, so daß sie als eine Vereinigung der beiden venezianischen Geliebten Ximena und Maturina angesehen werden muß. Der Liebreiz, welchen diese Gestalt durch die veredelnde Hand Mozart's erhalten hat, ist ein außerordentlicher. Im Vergleich damit erscheint die venezianische Maturina bäurisch roh und gefühllos. Es würde aber ungerecht sein, mit dieser abschätzenden Vergleichung sich zu begnügen, man muß vielmehr hervorheben, daß Bertati und Gazzaniga eine Bauernbraut wie Zerlina in ihrem Spiel gar nicht gebrauchen konnten, da es bei ihnen auf bunte Vorgänge im Sinne der opera buffa abgesehen war und Alles in Einem Akt erledigt werden mußte. Also stehen sich hier nicht etwa Stümperei und Meisterschaft gegenüber, sondern vielmehr zwei verschiedene dramatische Zwecke und demnach auch zwei verschiedene Ausführungen, die beide ihre Berechtigung haben.

Dabei bleibt die Leistung Da Ponte's und Mozart's in ihrem vollen Werthe bestehen. In der That war diese weitere Ausgestaltung und Veredlung des bäuerlichen Verhältnisses der zweite glückliche Griff, der ihnen gelang, der zweite neue Grundstein, auf welchen sie ihren herrlichen Bau stellten. Und das Verdienst hiervon wollen wir gern Beiden vereint zuschreiben, denn ohne Da Ponte's Findigkeit in Bühnensachen hätte Mozart hier wenig ausrichten können.

Mit Zerlina ist auch Masetto erhoben. Sein Vorgänger Biagio bleibt weit hinter ihm zurück, erscheint überhaupt nur ein einziges Mal auf dem Schauplatze, um zu erfahren, wie seine Maturina ihn schmählich verläßt und zugiebt, daß Don Juan ihn mit Prügeln vertreibt. Diese Scene ist theatralisch geschickter angelegt, als die entsprechende bei Da Ponte; natürlich konnte man sie in Wien nicht in solcher Derbheit gebrauchen, denn Mozart mußte ohnehin schon

den vollen Zauber seiner Musik durch die kleine Hexe wirken lassen, um nicht nur bei Masetto, sondern auch beim Publikum das Vorgefallene in Vergessenheit zu bringen. Zwischen Biagio und Maturina eine Aussöhnung zu bewirken, fehlte der zwingende Grund und in einem Einakter auch der Raum; Biagio trat nach der einen Scene ganz aus dem Spiel, und so erblicken wir ihn denn auch nicht mehr in der heiteren Schlußversammlung aller Interessenten, mit welcher das venezianische Stück endet. Im Londoner Texte bringt Da Ponte eine Versöhnung zwischen dem bäuerlichen Paare zu Stande, nachdem Don Juan von Don Octavio und den Frauen entlarvt war. Für die Sache ist nichts damit gewonnen.

Don Octavio ist in beiden Opern derselbe, nur hat er in dem Wiener Stücke erheblich mehr zu thun, weil er durch zwei Akte gehen muß. Bei einer Vergleichung gewinnt die einfache und kurze venezianische Fassung, denn erst in der Wiener erscheint Don Octavio trotz seiner erweiterten Thätigkeit als ein Passivum, weil ihm nirgends Gelegenheit geboten ist, die von der Braut im Schwur empfangene Mission wie ein Mann zu erfüllen. Den Eindruck von einer passiven Natur empfängt jeder Hörer so unwillkürlich, daß die Rechtfertigungen der Ausleger nichts dagegen vermögen. Jahn meint denn auch: »Don Ottavio ist nicht ohne Schuld des Libretto einem ungünstigen Vorurtheil verfallen, das kaum völlig zu überwinden sein wird«[1]. Wir wissen aber jetzt, daß hier nicht einfach ein Vergreifen des Librettisten vorlag, sondern daß die Hauptursache in der venezianischen Vorlage zu suchen ist, deren Kreis man weder zu durchbrechen noch bei Don Octavio wesentlich reicher zu füllen vermochte. Auch von ihm gilt, was bereits vorhin von Donna Anna bemerkt wurde, daß nach den ersten Scenen die Mitwirkung mehr die einer singenden als die einer handelnden Persönlichkeit ist. Der Komponist dürfte daher auch hier wieder seine Hand besonders im Spiele gehabt haben.

Der Komthur ist von allen Personen am wenigsten verändert, sowohl im lebenden wie im versteinerten Zustande. Die Abweichungen, welche vorhanden sind, ergeben sich lediglich aus der verschiedenartigen musikalischen Behandlung. Beide Spiele stellen ihn als eine Persönlichkeit hin, die in ihrer aufbrausenden Heftigkeit unbedacht genug war, mit einem frechen jungen Eindringling im Dunkeln zu kämpfen. Er und seine Tochter sind von gleichem Charakter; sie begehen denselben Fehler, der so verhängnißvoll für sie wurde.

---

[1] *Jahn*, Mozart II, 376.

Don Giovanni ist in Wien innerlich genau derselbe geblieben, der er in Venedig war. Man kann daher seinen Charakter aus der venezianischen Oper vollständig abzeichnen. Nicht ein einziger Zug, der das Bild wesentlich anders gestaltete, ist von Wien aus hinzugekommen, so erweitert und verändert hier auch die Vorgänge sind. Für die Beurtheilung dieses Opernhelden gewinnen wir dadurch einen Maßstab, der alle Uebertreibungen, mit denen dieser Charakter zum Theil in abenteuerlicher Weise bedacht ist, fernerhin unmöglich machen wird. Nur ist im Auge zu behalten, daß in Venedig die Absicht natürlich weit mehr auf eine echt italienische opera buffa gerichtet war, als in Wien. Daher erscheint Gazzaniga's Don Juan als der rohere von beiden. Außerdem mußte die Handlung in Venedig so geführt werden und ist in der That sehr geschickt so geführt, daß der Geselle den Zuhörern schon mit Einem Akte für die Hölle reif schien. Wenn die Wiener Fassung erhebliche Abweichungen zu ergeben scheint, so liegt die Ursache nicht darin, daß dieser Persönlichkeit hier ein edlerer Charakter beigelegt ist, sondern lediglich darin, daß sie mit edleren künstlerischen Mitteln ausgeprägt wurde, wobei aber der Ausdruck zum Theil unbestimmter und unklarer, also auch mehrdeutiger geworden ist. Letzteres gilt sowohl von der zweiten wie von der vorletzten Scene. Alles weitere ist bei der Musik zu besprechen.

Ich schließe diese Uebersicht der handelnden Personen mit demjenigen Patron, welcher in beiden Opern das erste und das letzte Wort hat, hier als Pasquariello, dort als Leporello, und welcher gewissermaßen die Hauptperson, wenigstens die Hauptwürze beider Spiele ist. Das Erste, was bei einer Durchsicht des venezianischen Stückes in die Augen fällt, ist die Gleichheit der Züge von Pasquariello und Leporello. So stereotyp ist die Figur, daß alle neuen Scenen, die Da Ponte für seinen Leporello ersann, nichts als einfache Ausdeutungen dessen sind, was bereits im Pasquariello gegeben war. Zugleich haben wir in dieser Person den einzigen unverfälschten Italiener vor uns, welchen die Oper Don Giovanni enthält.

Das Resultat aus dem Vorstehenden ist leicht zu ziehen. Wie sehr nicht nur sämmtliche handelnde Personen, sondern auch die Vorgänge im Großen und Ganzen selbst da in dem venezianischen Rahmen sich bewegen, wo sie eine durchaus abweichende Behandlung erfahren haben, ersieht man nirgends deutlicher, als an dem Schlusse beider Stücke. Die tolle Scene, welche Bertati auf Don Juan's Untergang folgen läßt, wird in Wien von Anfang an abgelehnt sein. Aber trotz dieser richtigen Kritik stand man so gänzlich im Bann des Vorgängers, daß man nach der Höllenscene eben-

falls einen freundlichen Abschluß für nöthig hielt. Hierdurch wird die befremdliche Thatsache erst verständlich, wie Mozart dazu kam. seinem Werke einen Schluß zu geben, den die Praxis als einen handgreiflichen Irrthum sofort beseitigte, freilich nicht, ohne immer auf's neue wieder das Verlangen nach einem harmonischeren Abschlusse hervor zu rufen und mit allerlei Besserungsversuchen zugleich eine irreleitende Mehrdeutigkeit zu veranlassen. Auch der venezianische Schluß war ein Irrthum, was die Theater bald heraus fanden.

So haben denn die Wiener ihren Vorgängern das gesammte Personal in fest umschriebenen Charakteren entlehnt und von der ganzen Handlung alle Hauptschritte nachgemacht, selbst die irrigen. Trotzdem schlugen sie hiermit im Ganzen den richtigen, ja den einzigen Weg ein, auf welchem ein solches Werk entstehen konnte. Dies ist ihre Rechtfertigung. Auf jedem andern Wege wäre ihnen die Hauptsache, nämlich der durch und durch musikalische Charakter des ganzen Spiels, verloren gegangen. Was Venedig ihnen bot, lebte und webte in Musik, es bedurfte nur einer noch tiefer gehenden Gestaltung, um dies alles an's Licht zu bringen.

Gleichsam als sollten Alle, die noch zweifeln möchten, daß der Oper Bertati's und Gazzaniga's wirklich ein so großes und eigenthümliches Verdienst zukommt, von vorne herein eines besseren belehrt werden, erschien in denselben Tagen zu Venedig noch eine zweite Oper, welche die Geschichte Don Juan's zum Gegenstand hat:

> Il nuovo Convitato di Pietra. /Dramma Tragicomico da rappresentarsi nel Nobile Teatro di San Samuele il Carnovale dell' anno MDCCLXXXVII. [1787.] In Venezia. MDCCLXXXVII. Appresso Modesto Fenzo, con le debite permissioni. (64 Seiten kl. 8.)

Dies ist der Titel des Textbuches, welches den Dichter verschweigt und nur den Komponisten nennt: »La Mufica del celebre Sig. Maeftro *Francefco Gardi*«. Die Partitur davon befindet sich im Liceo musicale zu Bologna. Es ist sicher, daß dieses Stück zur Aufführung kam. Die Bezeichnung desselben als »il *nuovo* Convitato« kann doch nur so erklärt werden, daß beide Opern gleichzeitig und unabhängig von einander vorbereitet wurden, die des Moisè-Theaters aber zuerst heraus kam, in bekannter Weise einschlug und nun die Gesellschaft von San Samuele veranlaßte, zur Anlockung des Publikums ihren steinernen Gast als den »neuen« auszurufen. Hierin hätten wir einen weiteren Beweis des ungeheuren Erfolges, welcher der Oper Gazzaniga's von Anfang an zu Theil wurde.

Die Konkurrenz-Oper Gardi's besteht aus zwei großen Akten nebst Zwischentänzen, füllt also den ganzen Abend. Es treten in derselben neun Personen auf:

der Komthur, aber nur als Statue;
seine Tochter Donna Anna;
die neapolitanische Prinzessin Donna Isabella;
der Neapolitaner Don Juan Tenorio;
sein Secretär Don Masone;
sein Diener Zuccasecca;
die Fischerin Tisbea;
die Wirthin Donna Betta, — und
Comino, der Diener der Donna Isabella.

Im Wirthshause der Donna Betta bei Sevilla, in dessen Nähe und auf dem Kirchhofe geht die Handlung vor sich. Donna Isabella hat einigermaßen die Rolle der Elvira, die übrigen Personen sind ganz entstellt. Die vier Frauenzimmer treten von Anfang an als durch Don Juan verführt auf. Er hat ihnen die Ehe versprochen; eifersüchtig auf einander, drängen sie ihn nun zur Heirath. Unter ihnen hat Donna Anna das stärkste Gewicht, weil sie droht, im Falle der Nichtheirath nach Sevilla zu gehen und den saubern Bräutigam bei den Gerichten als denjenigen zu denunciren, der ihren Vater erstochen hat:

Ma saprò vendicarmi. Andrò a Seviglia,
Dirò com' egli il Genitor m'uccise,
Come con lui mi trasse,
E come ... Ma non posso etc. (A. I, Sc. 1.)

Der Komthur ist hier bereits zu Anfang des Spiels eine Statue; seine Tochter treibt sich in dem ganzen Stücke unter den übrigen Personen herum, als ob nichts vorgefallen wäre. In der 10. Scene des ersten Aktes wird die Statue zum Abendessen geladen, ein Vorgang der in allen Don Juan-Stücken so ziemlich derselbe war. In der Schlußscene dieses Aktes stellt sich nun der Komthur ein, tritt unter die Gesellschaft, setzt sich sogar zu Tische, findet hier auch sein holdes Töchterlein, sagt aber doch, als sie beschämt eine Entschuldigung stammelt:

No padre tuo non sono
Va scostati da me. (I, 17.)

»Ich bin nicht mehr dein Vater — geh, entferne dich von mir!« Zum Troste Aller erhebt er sich endlich, ladet den Gastgeber nun zu seinem Mahl, was dieser annimmt, und geht wieder von dannen. Darauf erblicken wir in dem Finale des letzten Aktes abermals den

Kirchhof, aber diesmal die Statue nicht auf dem Pferde, sondern daneben an einem Tische, den Gast erwartend. Dieser kommt auch, doch nicht allein, sondern in großer Gesellschaft, mit denselben sechs Personen, die der Komthur früher bei dem Wüstling traf, unter ihnen Töchterchen Anna. Nach Aufforderung reicht Don Juan ihm die Hand, will aber nicht bereuen, worauf die Statue verschwindet. »die Erde öffnet sich und Don Juan stürzt in die Hölle hinab mitten unter die Furien (s'apre la terra, e Don Giovanni piomba all' inferno in mezzo alle furie.)«, während die Ueberbleibenden das Finale siebenstimmig zu Ende singen.

Gardi's Oper endet also mit Don Juan's Höllenfahrt. Hatte das Stück überhaupt eine Wirkung auf die Zeit, so mag es die Theater veranlaßt haben, Gazzaniga's Oper ebenso zu schließen. Daß man auch diesen »neuen« Gast alsbald in Wien kennen lernte, ist nicht zu bezweifeln, es findet sich aber keine Spur von irgendwelcher Rücksichtnahme auf denselben, was auch erklärlich ist, denn verglichen mit dem andern Werke mußte er ihnen wirklich als zu dumm erscheinen. Auf einen angemesseneren Schluß hätte Gardi's Oper die Wiener immerhin führen können und würde sie auch vielleicht geführt haben, wenn Mozart und sein Dichter ihrem zweiten Akte dieselbe einheitlich fortschreitende Gestaltung und sorgfältige Ausarbeitung hätten angedeihen lassen, wie dem ersten. Im übrigen war an dem »neuen« Gast alles schlecht und gemein. Sind bei Gazzaniga und noch weit mehr bei Mozart die Gestalten durch die künstlerische Behandlung gehoben und veredelt, so bemerkt man dagegen in Gardi's Oper nichts als die Kunst, selbst das ursprünglich Edle mit in den allgemeinen Schmutz hinab zu ziehen. Hier haben wir also wieder das alte rohe Pöbelstück, frisch von der Straße aufgegriffen. Es ist vortheilhaft, daß ein solches Beispiel jetzt vorliegt; wir können nun die Leistung der Männer des Mosè-Theaters dagegen stellen.

Jahn's Vermuthung, die Ähnlichkeit zwischen Da Ponte's und Bertati's Text möge sich vielleicht daraus erklären, daß »beiden eine gemeinsame Quelle vorlag«[1], ist natürlich ohne allen Grund. Der Ruhm, hier zuerst und allein den Weg gebrochen zu haben, durch welchen dieses Spiel von der Straße auf die reineren Höhen der Kunst gelangt ist, wird der Oper Bertati's und Gazzaniga's für immer bleiben. Mancher Zug dieser Geschichte war allerdings durch lange Spielübung stereotyp geworden und kam daher in sämmtlichen Don Juan-Stücken wieder vor. Aber wie wenig eine solche Gemeinsamkeit ausreichte, um etwas im Sinne wahrer Kunst zu gestalten,

[1] *Jahn*, Mozart II, 335.

wird Gardi's »neuer steinerner Gast« uns jetzt am besten beweisen können.

Der Rundgang durch den Text ist damit beendet. Daß der Wiener Don Giovanni seine einzige Quelle in dem venezianischen hatte, der ihm die Charaktere wie auch meistens den Gang und die Führung der Handlung vorzeichnete: dieses Ergebniß der Untersuchung wird fest stehen. In Anbetracht der Größe des Werkes, dessen Genesis hiermit erklärt ist, darf man auch unser Resultat wohl als ein großes bezeichnen.

Ueber Da Ponte und seinen Vorarbeiter Bertati ist noch etwas Persönliches beizubringen, weil es manches erklärt, was bisher dunkel war.

Warum schwieg der redselige Da Ponte so gänzlich über seine Vorlage und über den Autor derselben? Es geschah, weil er den thatsächlichen Verhalt, ja sogar den Namen des venezianischen Dichters verschweigen und durch Verschweigen unterdrücken wollte. Der Grund war gegenseitiger persönlicher Haß. Unser Libretto dürfte die erste Veranlassung dazu gewesen sein. Bertati war sicherlich ungehalten über Da Ponte's Verfahren und wird den Wiener Text als eine Verhunzung des seinigen angesehen haben. Als dann Da Ponte nach Joseph's II. Tode den Zorn des neuen Kaisers Leopold II. erregte und schimpflich entlassen wurde, kam Bertati an seine Stelle. Der neue Dichter des kaiserlich italienischen Operntheaters hatte außer Da Ponte auch noch den verschlagenen Abate Casti gegen sich, der die Hofpoetenwürde des verstorbenen Metastasio zu erlangen strebte. Casti und Da Ponte, bisher verfeindet, verständigten sich jetzt und zogen gemeinsam über Bertati her. Da Ponte sah außerdem, daß seine Rolle in Wien ausgespielt war, suchte sich daher durch allerlei Scherze zu belustigen. Als einen solchen Scherz bezeichnet er auch seinen Besuch bei Bertati. Er erzählt es ausführlich:

»Der neue Hoftheater-Dichter war noch mehr, als alle Andern, von der größten Neugierde geplagt, zu wissen, ob ich beabsichtige, Wien wieder zu verlassen oder mich auf's Neue darin festzusetzen. Ich kannte zwar seine Opern, ihn selbst aber nicht. Er hatte deren schon eine große Anzahl geliefert, und durch diese Menge, die er geschrieben hat, ist es ihm ein wenig gelungen, sich die Kunst anzueignen, einigen theatralischen Effekt hervorzubringen. Aber zu seinem Unglück war er nicht zum Dichter geboren und konnte nicht Italienisch; dem zu Folge mochte man seine Opern lieber auf der Bühne sehen, als sie lesen. Nun kam mir die Phantasie, seine persönliche Bekanntschaft zu machen, und ich begab mich ganz wohlgemuth zu ihm. Wie ich bei ihm anlangte, stand er unter seiner Zimmerthüre und unterhielt sich mit einem Sänger. Als ich ihm

näher trat, fragte er mich nach meinem Namen, worauf ich ihm sagte, daß ich die Ehre gehabt habe, sein Vorgänger als kaiserlicher Hoftheater-Dichter gewesen zu sein und daß mein Name Da Ponte sei. Er schien wie vom Blitz getroffen, fragte mich dann mit einer Miene der ersichtlich größten Verlegenheit und Verwirrung, ob und in was er mir dienen könne, aber immer unter seiner Zimmerthüre stehend. Als ich nun sagte, daß ich ihm irgend eine Mittheilung zu machen wünsche, konnte er nicht mehr umhin, mich eintreten zu lassen, was er aber mit augenscheinlichem Widerwillen that. Er bot mir an zu sitzen und stellte mir zu diesem Ende einen Stuhl in die Mitte des Zimmers, ich aber setzte mich boshafterweise an einen Tisch, dessen er sich nach allem Anschein zum Schreiben bediente. Als er mich sitzen sah, warf er sich auch in seinen Lehnstuhl und schickte sich in Eile an, mit vieler Geschicklichkeit eine Menge Schreibereien umzudrehen und Bücher zuzumachen, mit denen der Tisch voll lag. Ich hatte indessen gerade noch Zeit, mit Gemächlichkeit theilweise sehen zu können, welche Bücher es waren. Ein Band französischer Komödien, ein Wörterbuch, ein Reimbuch, die Grammatik von Corticulli lagen alle zur rechten Seite des Herrn Dichters; die zu seiner Linken konnte ich nicht mehr genau ansehen. Ich glaubte darin die Gründe gefunden zu haben, warum er mich nicht gern in seine Arbeitsstube eingeführt hatte. Er fragte mich wiederholt, was ich eigentlich von ihm begehre, und da ich keine andere Ausrede in Bereitschaft hatte, so sagte ich ihm, daß ich bloß gekommen sei, ihm meine Aufwartung zu machen, um das Vergnügen zu haben, einen Mann von so vielen Verdiensten kennen zu lernen, und um ihn zu gleicher Zeit zu bitten, mir von allen meinen Opern je ein Exemplar zu geben, was ich bei meiner Abreise von Wien mitzunehmen vergessen habe. Er antwortete mit einer Art von Verachtung, daß er nichts mit meinen Opernlibretti zu schaffen habe, aber daß, so viel er wisse, die Direktion sie nach hunderten den Logenschließern verkaufe. Nachdem ich noch einige Minuten bei ihm gewesen war und mich überzeugt hatte, daß der Herr Dichter Bertati weiter nichts sei, als ein aufgeblasener Windsack, verabschiedete ich mich bei ihm und ging geradeswegs zu dem Logenschließer des Theaters. Bei diesem entdeckte ich mit ebenso großem Erstaunen als Wohlgefallen, dass die Libretti von neun meiner Opern sämmtlich waren verkauft worden; daß man sie im Laufe des verflossenen Jahres [1791] immer mit gleich gutem Erfolge gegeben hatte, und daß, wenn ein neues Drama nicht gefiel, was sehr häufig vorkam, man immer wieder die Zuflucht zu einem von den meinigen nahm, unter welchen aber die von Mozart, Martini und Salieri stets den ersten Rang behaupteten. Ich fordere Euch auf, alle meine Feinde in Wien, die das Zeitliche noch nicht gesegnet haben, mich Lügen zu strafen wegen des hier Gesagten, wenn Ihr dazu den Muth und das Recht zu haben glaubt!

»Ich machte dem Casti einen zweiten Besuch, sprach ihm von meiner Visite bei Bertati, von der Art, mit welcher er mich empfangen, und von den Zubereitungen, die ich auf seinem Schreibtische gefunden hatte.

Nachdem er mich einige Minuten eifrig angehört hatte, sagte er mir: »Er ist ein armer, schwacher Kopf, und ist im Begriff eine Oper für Cimarosa zu machen, eine Ehre, die er offenbar nicht verdient. Ich will Ihnen dereinst schreiben, wie sie ausgefallen ist.«

»..... Als ich schon auf dem Punkt war, Dresden zu verlassen, erhielt ich noch einen Brief von Casti, in welchem er mich auch von dem Erfolg der Oper des Bertati benachrichtigte. Hier folgen seine eigenen Worte: »Gestern Abend war die erste Aufführung von der heimlichen Ehe (Il matrimonio segreto), zu welcher Bertati für Cimarosa den Text geschrieben hatte. Die Musik ist bewunderungswürdig schön. Aber der Text ist noch schlechter, als man je hätte erwarten können; jedermann ist damit sehr unzufrieden, am unzufriedensten aber sind die Sänger. Alle sagen, es ist zu hoffen, daß Da Ponte diesen Aufgeblasenen nicht ungestraft lassen werde — ich schicke Ihnen hier das Libretto, damit Sie es einsehen und schöne Verse machen lernen können!« — — Hier folgt nun auch meine Antwort: »Mein Herr! Ich danke Ihnen zwar für das Libretto, das Sie mir geschickt haben, aber ich kann Ihren Rath nicht befolgen. Sie haben selbst gute Finger, um die Kastanien aus dem Feuer zu holen. Die Verse des Bertati sind so, wie sie sein müssen. Die Wiener sollen sich seiner freuen, und was sodann die Sänger anbelangt, so bitte ich ihnen zu sagen: »Victrix provincia plora«. — Dieses ist die erste und letzte Oper, die der Herr Poet Bertati in Wien geschrieben hat! Es verging ganz kurze Zeit, so kehrte er nach Italien zurück, um dem Gamerra Platz zu machen[1].«

Wenn Da Ponte die Hälfte des Raumes, den diese Erzählung einnimmt, auf einen Bericht über die Entstehung des Don Juan-Textes verwandt hätte, so würden wir mehr befriedigt sein. Bertati hatte seinen Vorgänger nicht verdrängt, sondern befand sich in Venedig, als dieser entlassen wurde, und kam erst später nach Wien, hatte ihm überhaupt persönlich nichts zu Leide gethan, was Da Ponte auch nicht behauptet. Der Leser der »Memoiren« begreift daher diese Feindseligkeit nicht. Erst jetzt, wo die Thatsache an's Licht geholt ist, daß der originale Don Juan-Text von Bertati herrührt, wird Da Ponte's gehässige Verkleinerungssucht verständlich, aber wahrlich nicht zu seinem Ruhme. Ein solcher Mangel an Gerechtigkeitssinn, Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe, wie er sich in dieser raffinirten Anschwärzung offenbart, raubt seinen Berichten alles Vertrauen. Zugleich liegt in seinem Gebahren der stärkste indirekte Beweis, daß kein anderer als Bertati den venezianischen Text geschrieben hat.

Selbst wenn die Unfähigkeit des Mannes, dem Da Ponte die Vorlage zum Don Juan-Libretto verdankte, so groß gewesen wäre, wie er sie darstellt, würde es gerade ihn schlecht angestanden haben,

---

[1] *Da Ponte*, Memorie I. 2 p. 157—158.

davon zu reden. Nun verhielt es sich aber ganz anders. Bertati war kein großer Dichter, aber Da Ponte war ein solcher ebenfalls nicht. Ersterer hatte sich jedoch bei verschiedenen Gelegenheiten als ein ausgezeichneter Opern-Librettist bewährt, während Da Ponte in diesem Fache trotz bedeutender Leistungen kein wirkliches Vertrauen in seine Fähigkeiten zu verbreiten vermochte, denn er blieb auch in der Poeterei, was er im Leben war, ein unzuverlässiger Windbeutel, dem nur mitunter Einiges gelang, dann aber auch wohl so ausgezeichnet gelang, daß Alle sich darüber verwunderten. Als Dichter stand Casti weit über beiden, aber auf dem Boden der musikalischen Poesie waren alle drei ungefähr gleich, nur gingen ihre Fähigkeiten nach verschiedenen Seiten. Casti gebot über schöne Verse und poetische Anmuth, wußte auch, was sich für Musik und für die Bühne schickt. Da Ponte führte mitunter sämmtliche gute Eigenschaften eines zur Komposition bestimmten Bühnentextes in's Feld, und mitunter nicht eine einzige, hatte in glücklichen Stunden eine wohllautende Sprache, originelle dramatische Einfälle, eine ziemliche obwohl nicht ausreichende Standhaftigkeit im Festhalten der Charaktere, und eine entschiedene Geschicklichkeit in der Verwebung gleichzeitig auftretender Personen. Bertati's ganze Stärke lag in den einfachen Strichen, mit denen er Charaktere und Handlung so zeichnete wie die Bühne sie gebrauchte. Diese Striche zog er mit sicherer Hand, und obwohl er hierbei mehr auf italienische Grenzen beschränkt blieb, als sein Rivale Da Ponte, hat er doch durch sein Don Giovanni-Libretto am besten bewiesen, daß er die Fähigkeit besaß, in selbständigen Schritten über das Herkömmliche hinaus zu gehen. Dabei bediente er sich einer Sprache, die weder besonders gewandt, noch poetisch reich war, aber den Komponisten gerade das bot, was sie zu haben wünschten. Wenn Da Ponte sagt, man habe Bertati's Operndichtungen lieber auf der Bühne sehen als sie lesen mögen, so charakterisirt er sie damit ganz richtig, merkt aber nicht, daß ein solcher Tadel für ein Theaterstück das beste Lob ist. Von einem Metastasio war Bertati weit genug entfernt, obwohl er wie dieser die Bühnenkomponisten sich zu Dank verpflichtete, wenn auch auf einem ganz andern Felde. Sein Gebiet war das der opera buffa.

Dies mußte gesagt werden, um Jedem sein Recht zu wahren. Ich habe obige Bemerkungen jetzt, wo der Name des venezianischen Librettisten bekannt geworden ist, um so weniger zurück halten dürfen, weil Jahn dem Da Ponte auf Kosten Bertati's etwas zuschreibt, was er nicht besitzt. Von den ihm zuerkannten drei Vorzügen — »überlegene Geschicklichkeit die Handlung zu führen, Charaktere zu zeichnen, die Situationen für musikalische Behandlung, namentlich

in Ensemblesätzen, günstig zu gruppiren«[1] — ist nur der letzte theilweise vorhanden. In der Führung einer dramatischen Handlung dagegen, rein technisch betrachtet, ist Bertati durchweg mehr Fachmann, als Da Ponte. Und was die Zeichnung der Charaktere anlangt, so zeigt sich Don Octavio bei Bertati als ein Mann, bei Da Ponte als ein Schwächling. Natürlich war die Gefahr des Vergreifens für Da Ponte viel größer, weil er die bei Bertati wenig hervortretende Gestalt als eine Hauptperson an dem ganzen Spiel zu betheiligen hatte. Aber wir haben hier nicht die Partien der beiden Octavios, sondern nur die Mache an sich zu vergleichen, wenn wir über die Fähigkeiten dieser Autoren als Bühnentechniker Auskunft erhalten wollen. In der Zeichnung von Bühnencharakteren war Bertati's Hand weit sicherer, als die Da Ponte's; letzterer nahm dafür mitunter einen höheren Flug, durch welchen auch seine Gestalten zum Theil vom beschränkt Italienischen in ein allgemeineres Gebiet erhoben wurden, und das wollen wir ihm, soweit es nicht Mozart zu verdanken ist, bereitwillig als ein bleibendes Verdienst anrechnen. Übrigens darf nicht vergessen werden, daß eine vergleichende Abschätzung dieser beiden Autoren nach ihren Don Juan-Texten nur dann statthaft wäre, wenn sie den Gegenstand unabhängig von einander behandelt hätten. Jetzt, wo der Eine dem Andern als Verbesserer fast auf die Fersen trat, ist es doch an sich noch kein Verdienst, sondern vielmehr eine selbstverständliche Voraussetzung, daß er die Vorarbeit nun auch wirklich zu verbessern im Stande war. Das Werthverhältniß dieser Librettisten und damit eine gerechte Beurtheilung ihrer Leistungen dürfte also durch dasjenige Verfahren zu Tage kommen, welches oben bei der Vergleichung der verschiedenen Personen eingeschlagen wurde und nun im folgenden Theile mit der Prüfung der einzelnen Scenen seinen Abschluß finden wird.

Eine sorgliche Abwägung der beiderseitigen Verdienste ist hier um so mehr unsere Pflicht, weil ohne Bertati, Valentini und Gazzaniga die Oper Don Juan von Mozart in der Gestalt, in welcher sie die Bewunderung der Welt erlangt hat, nicht vorhanden sein würde.

---

[1] *Jahn*, Mozart II, 337.

Der folgende Theil dieser Abhandlung wird wegen der umfangreichen Musikbeilagen nicht in dieser Zeitschrift, sondern in einem besonderen Werke gedruckt werden

Kritiken und Referate.

Hermann Ludwig, Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Zwei Theile in drei Bänden. Mit einer Portraitradirung Kastners, Lichtdruck-Abbildungen, Facsimiles und Musikbeilage. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886. 8.

»*Kastner*, Johann Georg, wurde den 9ten März 1810 in Strasburg gebohren. — Früh schon verrieth er eine vorzügliche Neigung zur Musik. Im sechsten Jahre erhielt er Unterricht im Klavier und im Gesange. Neben seinen Musikbeschäftigungen frequentirte er das Strasburger Gymnasium, wo er alle Vorstudien machte, die zur künftigen Laufbahn, der theologischen nehmlich, der man ihn bestimmte, [verlangt wurden]. Sein Fleiß und sein Augenmerk war jedoch im besonderen Maaße auf die Erlernung der Musik gerichtet. Auch waren seine Fortschritte im Klavier, nach kurzer Zeit, von erheblichem Erfolge, und als Knabe noch wagte er schon einige kleine Kompositionsversuche. Zudem lernte er die hauptsächlichsten Instrumente kennen und behalf sich hiebei selten fremden Rathes. Im Jahre 1826 kam ihm ein altes Manuscript zu Gesichte, das von Harmonie handelte; durch diese Schrift angeregt, sah sich K. nach größeren Werken um, und studierte zu diesem Behufe die vorzüglichsten deutschen Lehrbücher der Tonkunst. — 1827 wurde er in die Matrikel des theologischen Seminariums aufgenommen. In den Ferien desselben Jahres schrieb er eine Ouverture, Chöre, Märsche, Zwischenacte etc. zu einem Drama: »die Erstürmung Missolonghis«, mit Succeß auf der Strasburger Bühne vorgestellt; wie auch die *Ouverture, Entr' actes, Marches* etc. des Dramas: »der Schreckenstein«. —

Nach vorhergegangenem, glücklich bestandenem Staatsexamen übersandte ihm, 1829, die Pariser Academie das *Diplôm* eines *Bacchelier-ès-lettres*. Um dieselbe Zeit auch erhielt K. vom Kapellmeister Maurer Unterricht in der Instrumentation und practischen Composition, und 1830 machte ihn der Musikdirector *Roener* mit der Lehre des doppelten Contrapunctes und der Fuge bekannt. — Im folgenden Jahre kam Kastner in den Besitz der Werke *Reicha*'s, die er studirte. Nebenbei componirte er mehrere Serenaden für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten. 1832 verfaßte er eine große Oper in fünf Acten »*Gustav Wasa*« (im nehmlichen Jahre aufgeführt). Hiermit war aber auch über sein künftiges Leben entschieden, er trat freiwillig von der Theologie ab, um sich mit ungetheiltem Interesse der Tonkunst hinzugeben. 1833 verfasste er eine zweite fünfactige Oper: »die Königin der Sarmaten«, 1835 vorgestellt. Sodann »der Tod *Oscar's*«, Oper in 4 Acten, und »der Sarazene«, eine komische Oper in 2 Acten.

1835 begab sich *Kastner* nach Paris, wo er sich gleich anfangs mit *Reicha* verband, der, in freundschaftlichem Verkehr, belehrend auf den jungen Künstler einwirkte.

Hierauf veröffentlichte K. nach einander folgende Werke, die sämmtlich die Approbation der *Académie royale des Beaux-arts de l'Institut de France* erhielten«...

Der Leser irrt, wenn er etwa meinen sollte, daß diese biographischen Notizen aus dem Werke Hermann Ludwig's ausgezogen seien, oder sonst in irgend einem Zusammenhange mit ihm ständen. Kastner wurde 1843 auf Meyerbeer's Vorschlag zum auswärtigen Mitgliede der königlichen Akademie der Künste zu Berlin erwählt. Es ist üblich, bei dieser Gelegenheit eine kurze Autobiographie einzureichen, welche im Archiv der Akademie niedergelegt wird. Mit jener Skizze hat Kastner dieser Sitte entsprochen. Es folgt dem letzten Satze noch die Aufzählung seiner theoretischen und praktischen Werke; dann erwähnt er seiner 1840 erfolgten Promotion zum Ehrendoctor der Universität Tübingen und nennt die deutschen und französischen Zeitschriften, an denen er mitarbeitet. Dem Verfasser der Biographie ist diese Quelle unbekannt geblieben. Es lohnt sich, sie nachträglich ans Licht zu bringen, weil sie in einigen Einzelheiten seiner Darstellung widerspricht. Ich maße mir nicht an, zu entscheiden, auf welcher Seite das Recht ist. Sicherlich verdienen Kastner's eigene Angaben volles Vertrauen. Aber auch der Biograph hat gewissenhaft gearbeitet, und es ist nicht unerhört, daß sich jemand über eigne Erlebnisse nach Jahren im Irrthum befindet. Warten wir also ab, ob der Verfasser sich veranlaßt sieht, in der Sache selbst das Wort zu nehmen.

Die Anregung zu dem biographischen Denkmal, welches Kastner 19 Jahre nach seinem Tode erhalten hat, ist von dessen Wittwe ausgegangen. Ihrer Pietät ist die prachtvolle Ausstattung des Buches zu verdanken; sie ist es jedenfalls auch zunächst gewesen, die dem Biographen das Material geliefert hat. Durch das vereinigte Bemühen beider ist ein werthvolles Werk zu Stande gebracht worden. Mit ihm betritt Hermann Ludwig (von Jan), der als Schriftsteller in Straßburg lebt, meines Wissens zum ersten Male das Gebiet der Musikwissenschaft. Er hat mehr zu geben getrachtet, als eine einfache Lebensdarstellung. Er hat gesucht, die Biographie zum Geschichtsbilde zu erweitern. Hierzu war er, sowohl wegen der reichen Begabung und Wirksamkeit, als auch wegen der Eigenart Kastner's wohl berechtigt. Diese Eigenart aber beruht auf einer Verquickung germanischen Wesens mit französischer Kultur, wie sie eben nur an dem Elsässer, oder richtiger: Straßburger, unseres Jahrhunderts zu Tage treten konnte. Wenn also der Biograph in weit ausgreifender Einleitung die politische und geistige Entwickelung des Elsasses von alter Zeit her darlegt, so hat er sich dadurch nicht nur den Dank aller derjenigen Deutschen verdient, welchen nicht gestattet ist, durch eigene Studien und Erfahrungen sich von diesen Dingen ein Bild zu machen, denen aber Belehrung hierüber schon aus vaterländischen Gründen hocherwünscht sein muß. Er hat durch seine Schilderung zugleich die unentbehrliche Grundlage zum Verständniß und zur richtigen Würdigung der Persönlichkeit Kastner's gegeben. Ein echter Sohn des alemannischen Elsaß, aber durch Schicksal und eigene Neigung bestimmt, in der gallischen Hauptstadt zu leben und zu wirken, gehörte er zu den Talenten, »welche in frischem und lebendigem geistigen Stoffwechsel ihrer *Nationalité morale* und *Nationalité politique* im Boden des Adoptivvaterlandes Früchte trugen, in denen die durchaus vorwiegende urheimathliche Natur jener zur Ehre, dieser zu Nutz und Frommen gereichte«. Solche Talente sind »selten genug, um in ihrer Eigenart erhöhtes Interesse für ihren Entwicklungs- und Schaffensgang zu erwecken« (I, 54). Darum ist es auch sehr wohlgethan, wenn der Verfasser bei der Erzählung von Kastner's Jugend eingehend verweilt und die ihn umgebenden Zustände zu breiter Anschaulichkeit gelangen läßt.

Schade nur, daß das Bestreben, den Hintergrund allenthalben recht reich auszufüllen, manchmal zu einer Verwischung der Grenzen geführt hat, die zwischen Biographie und allgemeiner Geschichte bestehen. Wie viel von letzterer einem Lebensbilde zugesetzt werden darf, dafür giebt es einen sicheren Maßstab. Zustände oder Bewegungen der Allgemeinheit dürfen sich nur dann vor dem Leser entfalten, wenn das Individuum, dessen Leben beschrieben wird, eine Spitze derselben bildet, in ihnen eine Führerrolle spielt. Die Spitze kann hoch oder niedrig, die Führerrolle groß oder klein gewesen sein. Je nach diesen Erwägungen wird der Schriftsteller das Geschichtsbild ausführlicher gestalten oder mehr nur andeuten. Ist eine bestimmende Betheiligung des Individuums garnicht nachweisbar, so muß der tiefe Hintergrund überhaupt verschwinden. Denn er würde die Theilnahme des Lesers von der Hauptsache abziehen, und eine einheitliche Form des Lebensbildes wäre unmöglich gemacht. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt, ist die Schilderung der Juli-Revolution (I, 225—243) viel zu breit gehalten: man verliert Kastner zeitweilig ganz aus den Augen. Was gesagt werden mußte, um klar zu machen, wie sich Kastner's Entwickelung in diese Ereignisse verschlang, ließ sich auf wenigen Seiten thun. Das gleiche gilt von dem »Blick auf Paris im Jahre 1835« (II, 3—69). Gewann Kastner für die Pariser Gesellschaft unter dem Bürgerkönigthum auch nur annähernd eine ähnliche Bedeutung, wie Alfred de Musset, George Sand, Heinrich Heine, wie Auber, Meyerbeer, Liszt, Chopin? Ich glaube: nein, so hoch auch seine hiervon ganz unabhängigen Verdienste anzuschlagen sind. Oder wäre es doch der Fall gewesen, so träte es in des Biographen Darstellung nicht hervor, und dann läge der Fehler da. Außerdem aber: von dem Leserkreis, welchen sich der Verfasser vorgestellt haben wird, ist wohl anzunehmen, daß er mit jenen Zuständen mehr oder weniger vertraut ist. Auch mit Rücksicht hierauf hätte er sich kürzer fassen können.

Selbst in der strengsten wissenschaftlichen Arbeit soll man niemals die Rücksicht auf die Formgebung gänzlich hintan setzen. Für die Biographie gilt das noch viel mehr. Denn die Biographie ist keine ausschließlich wissenschaftliche Form, die Kunst hat an ihr einen sehr erheblichen Antheil. Ich meine natürlich nicht, daß die Strenge der Forschung sich hier auch nur das allergeringste erlassen dürfte. Aber nothwendig ist auch, daß endlich ein Ganzes entsteht, das als solches einen proportionirten, wohlgefälligen Eindruck macht. Auch die Schreibart muß auf einen solchen Eindruck zielen. Ich berühre hier eine schwache Seite unseres Buches. Dem Stil fehlt die Schlichtheit und Natürlichkeit, welche bei einem vorwiegend erzählenden Werke den Grundton abgeben sollte. Die Satzbildung ist schwerfällig, manchmal labyrinthisch verworren. Man sehe II, 3, von Zeile 14; II, 381, oben; oder I, 179, von Zeile 6; II, 126, von Zeile 5. Man versuche einmal, diese Sätze vorzulesen, und beobachte, wie viele der Zuhörer sie verstehen. Ich schreibe sie nicht ab, weil durch das Citiren von Einzelheiten diese leicht unverhältnißmäßig hervortreten. Aber wer nachliest, wird mir beistimmen, und ich glaube, der Verfasser selbst dürfte mir nicht Unrecht geben. Ein gesuchtes, schwülstiges Wesen verstärkt die unerfreuliche Wirkung. Es fehlt dem Schriftsteller gar nicht an Anschauungen und Bildern; aber was er häufig vermissen läßt, ist Maß und Geschmack. Die beiden letzten der angeführten Stellen bieten Belege: hier will er durch bildliche Anwendung musikalisch-technischer Ausdrücke eine gewisse Stimmung hervorbringen, die den Inhalt der Sätze heben soll. Ich kann aber nur finden, daß er sich in den Mitteln ganz vergriffen hat. Wie weit steht er mit diesem Theile seiner Leistung hinter der Stilkunst der Franzosen zurück! Und es lag doch so nahe, sich ihrer gerade bei dieser Arbeit zu erinnern.

Eine andere Ausstellung, die ich den Bemerkungen über den Stil des Buches

anschließe, betrifft die Art, wie der Verfasser die Quellen französischer Sprache benutzt hat. Daß er sie sehr häufig unverarbeitet in seine Darstellung einfließen läßt, soll ihm nicht vorgeworfen werden, obschon ich glaube, er hätte sich auch hierin mehr beschränken können. Unzulässig aber müssen die vielen und langen, oft Seiten langen, Anführungen in der Originalsprache erscheinen. An anderen Stellen freilich giebt er Verdeutschungen, aber ein Grundsatz des Verfahrens ist nicht erkennbar, und dadurch wird die Sache noch bedenklicher. Die sprachliche Einheit in einem Buche festzuhalten, müßte für jeden Schriftsteller ein Gesetz sein, dem er nur in den dringendsten Fällen und dann nie ohne gute Begründung zuwider handelte. Der Verfasser wird nicht einwenden, daß er bei jedem seiner Leser die Kenntniß der französischen Sprache habe voraussetzen dürfen. Er weiß so gut, wie wir, daß der Übergang von einer Sprache zur andern jedesmal auch einen Umsprung der Stimmung mit sich führt. Selbst der geduldigste Leser wird bei solch zweckloser Turnerei endlich müde, zerstreut, verdrossen. Fremdsprachiges soll man, wenn die Anführung des Originals wissenschaftlich nothwendig ist, als Anmerkung oder Anhang geben. Es ist besonders der dritte Band, in dem der gerügte Übelstand störend entgegentritt. Und überhaupt will es mir scheinen, als ob die gründliche Durcharbeitung des Stoffes, welche dem Leser von Anfang her ein wohlthuendes Gefühl der Sicherheit giebt, sich verringere, je mehr es dem Ende zugeht.

Von dem neunten Abschnitte des dritten Bandes, der im Rückblick ein Gesammtbild des ganzen Menschen Kastner vor uns aufsteigen läßt, gilt dies Urtheil aber nicht. Hermann Ludwig besitzt eine Eigenschaft, welche schwer genug wiegt, die berührten Mängel auszugleichen, er besitzt Gestaltungskraft. Diese zeigt sich nicht nur in dem erwähnten Rückblick, sondern auch in der Einleitung des ersten Bandes, in Kastner's Jugendgeschichte, in der Erzählung des Lebens Boursault's und seiner Tochter, kurz überall da, wo es gilt, aus gegenständlichem Stoff zu gestalten. Da entstehen unter seiner Feder anschauliche, lebensvolle Bilder, welche sich der Phantasie des Lesers einprägen, und — ich wiederhole es — das hier sich offenbarende Talent ist stark genug, um die von seiner Schreibart ausgehenden weniger günstigen Eindrücke einigermaßen zurückzudrängen. Seinen Beruf zu biographischer Darstellung hat er erwiesen; möchte es ihm in späteren Arbeiten gelingen, auch seinen Stil zu der Anmuth und Klarheit durchzubilden, welche man von seinem Talente erwarten darf.

Nun wird es vielleicht zu hören befremden, muß aber doch gesagt sein, daß man trotz alledem eine erschöpfende Vorstellung von dem, was Kastner war und wirkte, nicht gewinnt. Wir machen die Bekanntschaft eines Charakters von seltener Tüchtigkeit und widmen ihm gern unsere volle Hochachtung und Sympathie. Für denjenigen, welcher den Mann aus seinen Werken schon kennt, ist das Buch anregend und belehrend. Wer aber von seiner Bedeutung noch nichts oder wenig gewußt hat — und ich fürchte, die Mehrzahl der Leser ist in dieser Lage —, der wird auch nach Lesung des Buches in der Hauptsache nicht viel besser daran sein. Der Verfasser, so löblich bestrebt, uns Kastner überall in lebendiger Verbindung mit seiner Mitwelt zu zeigen, hat auf eine kritische Prüfung seiner Werke fast ganz verzichtet. Wir erfahren nichts über Stil und Gehalt seiner Jugendkompositionen, nichts über die Vorbilder, welche sich in ihnen erkennen lassen. An einer Stelle werden Weber und Beethoven als diejenigen Meister genannt, zu denen er sich am meisten hingezogen fühlte, doch sei sein eigenes Schaffen frei geblieben von eigentlichen Anklängen (III, 273). Sind hiermit nur die Werke Kastner's aus der Zeit seiner Reife gemeint, oder auch seine Jugendwerke? Und wenn auch in diesen keine Anlehnung sichtbar wird, worauf stützt sich die Behauptung innerer

Verwandtschaft? Welche Stellung nimmt er in Paris als Opernkomponist zu seinen Zeitgenossen ein? Wie verhalten sich seine Männerchöre zu den gleichzeitigen deutschen? Welcher Art ist der Stil seiner Symphonie-Kantaten? Bei den musikwissenschaftlichen Werken Kastner's fragt man nach der Art der Forschung, nach der Bedeutung und Sicherheit der Resultate, nach der Stellung, welche Kastner unter den Musikgelehrten unseres Jahrhunderts einnimmt. Aber auf alle diese Fragen erhält man keine, oder nur eine unzureichende Antwort, und doch lag hier eine bedeutende und lohnende Aufgabe vor. Der Verfasser beschränkt sich meist darauf, die Urtheile der Zeitgenossen über Kastner's Werke anzuführen. Wenn er einmal zur eigenen Analyse eines »*Livre-Partition*« ansetzt, so entlehnt er die Mittel zu ihr aus den Schriften Richard Wagner's und bringt dadurch unwissentlich die ganze Kunst und Wissenschaft Kastner's in ein falsches Licht. Wagner's Abhandlungen sind reich an ursprünglichen und bedeutenden Gedanken, aber streng genommen lassen sich diese nur auf seine eigenen Kunstwerke beziehen. Auf andere Kompositionen passen sie nicht, auf diejenigen Kastner's wohl am allerwenigsten. Schlimmer freilich ist es noch, wenn von Schopenhauer die Werkzeuge geborgt werden, um in das Innerste der Musik einzudringen.

Die Frage, ob Kastner's Musik vorzugsweise deutsches oder französisches Gepräge zeige, scheint der Verfasser in ersterem Sinne zu beantworten. Er sagt, daß die Musik im Elsaß immer einen vorherrschend deutschen Charakter getragen habe (I, 52 f.), und weiß dies auch bis zu einem gewissen Grade glaubwürdig zu machen. Daraus könnte denn mit einigem Rechte geschlossen werden, daß auch Kastner der Musiker in deutschem Wesen wurzle, wozu seine Vorliebe für Beethoven und Weber stimmen würde. Die Wirklichkeit aber widerspricht dem. Zwar seine ungedruckten Jugendwerke sind mir unbekannt; sie sind auch nach dem im dritten Bande befindlichen Verzeichniß zum größten Theil nicht mehr erhalten; vielleicht würden vor allem die Sinfonien und Ouverturen interessante Einblicke in seine Entwickelung gewähren. Aber wenn das Kind des Mannes Vater ist, so läßt sich doch von den reifen Werken ein leidlich sicherer Rückschluß wagen. Diese nun verrathen kaum irgend welche deutsche Einwirkung. Einiges, worin man Weber's Geist ahnen möchte, wie der *Choeur des Songes* in der *Symphonie humoristique: Les Cris de Paris*, läßt sich eher noch auf Boieldieu zurückführen. Von Beethoven vollends nirgends eine Spur; wer die Ouverture zur Symphonie-Kantate *La Saint-Julien des Ménétriers* geschrieben hat, der stand sicherlich dem deutschen Sinfoniker gänzlich fern. Ich suche nicht nach Anklängen, sondern nach jener tieferen Verwandtschaft, wie sie z. B. fast alle späteren deutschen Musiker mit Weber zeigen. Daß sie bei Kastner fehlt, ist um so bemerkenswerther, als die von ihm für Gesang und Orchester komponirten größeren Werke sich meistentheils in jenem romantischen Kreise bewegen, der von Weber beherrscht wurde. Aber man vergleiche nur einmal den Gesang der Sirenen in *Le rêve d'Oswald* mit dem Meermädchengesang im »Oberon«; es ist sofort einleuchtend, daß sich hier französiche und deutsche Musik gegenüber stehen. Auch die mehrstimmigen Männergesänge, welche Kastner unter dem Titel *Les chants de la vie* herausgegeben hat, und bei denen er sich deutsche Männerchöre direkt als Muster vorstellte, sind etwas gänzlich anderes, als diese. Wie konnte aus dem Elsaß, wenn es deutsch empfand, sang und spielte, ein solcher Musiker hervorgehen, zumal da der Mann in allen anderen Dingen die germanische Stammesart thatsächlich nirgends verleugnet?

Hier muß man sich erinnern, was denn zu der Zeit da Kastner heranwuchs von wirklich deutscher Musik in weiteren Kreisen herrschte. Mit der Instrumentalmusik der Wiener Meister und den Oratorien Haydn's und Händel's wird man

es genannt haben. Nun war die Pflege der Musik in den verschiedenen Gauen und Städten deutschen Wesens eine sehr ungleiche, in Straßburg befand sie sich damals in offenbarem Verfall. Weder die Institute für Chormusik noch die für Orchesteraufführungen wollten gedeihen. In dieser Beziehung konnte Kaster nachhaltige Eindrücke kaum empfangen. Deutscher Männergesang hat erst nach seiner Zeit in Straßburg tiefere Wurzeln geschlagen. In der Oper aber gelangte die deutsche Art so gut wie gar nicht zur Geltung. Mozart war eine vereinzelte Erscheinung geblieben und stand für das große Publikum zu hoch. Beethoven und Spohr konnten in des Wortes voller Bedeutung überhaupt nicht als Operkomponisten gelten, und verschwanden in dem Strome glänzender Talente, der nach wie vor von Italien, in zweiter Reihe auch von Frankreich ausging. Weber wäre der Mann gewesen, die Ausländerei in ihre Schranken zu weisen, hätte ihn nicht ein früher Tod vom Kampfplatz abgerufen, und Marschner's Kraft war nicht nachhaltig genug, um Weber's Werk siegreich zu vollenden. Cherubini, Spontini, Rossini und Bellini, Mehul, Isouard, Boieldieu und Auber — sie sind es gewesen, die der damaligen Oper auch in Deutschland die Wege wiesen. Unvergleichlich viel größer als jetzt war aber damals noch der Einfluß, den die Oper auf das gesammte Musikleben ausübte. Dasjenige, was man die mittlere Tonsprache jener Zeit nennen kann — eine jede Periode besitzt ein solches auf musikalischem Gemeingut beruhendes Idiom — war vorzugsweise durch die Opernmusik gebildet worden. Da es an bedeutenden Künstlern in Straßburg gänzlich fehlte, Kastner auf Musiker geringen Ranges oder auf sich selbst angewiesen war, auch mit 25 Jahren zum ersten Male aus diesen Verhältnissen herausgelangte, so mußte die Luft musikalischer Mittelmäßigkeit, die er in den Lebensjahren der größten Bildsamkeit und Empfänglichkeit unausgesetzt einathmete, die Entwickelung seines Geschmackes und seiner Produktionskraft natürlich stark beeinflussen. Sie würde dies nach der Richtung des Opernhaften auch dann gethan haben, wenn nicht die Aufführungen der Straßburger Operngesellschaften verhältnißmäßig noch das Beste gewesen wären, woran er seinen aufstrebenden Geist nähren konnte. Daß er mit besonderer Begierde sich auf die Opernkomposition warf, ist demnach begreiflich; offenbar aber fühlte er sich auch für die dramatische Musik von Natur aus am meisten veranlagt. Ich denke nicht zu irren, wenn ich vermuthe, daß er in seinen dramatischen Jugendwerken die italiänisch-französische Durchschnittssprache seiner Zeit geredet hat. In Paris tritt dann allgemach eine gewähltere Art und der französische Accent stärker hervor; auch dem blendenden Eindruck der Opern Meyerbeer's hat er sich wohl nicht entzogen.

In gleichem Jahre mit Kastner ist Robert Schumann geboren. Die Jugendentwickelung beider bietet Ähnlichkeiten. Hier wie dort Eltern, die der Tonkunst fern stehen, hier wie dort die Bestimmung für einen wissenschaftlichen Beruf, und der ungern gemachte Versuch, sich auf ihn vorzubereiten. Die Ungunst der Umgebung, unter der Kastner zu leiden hatte, mußte Schumann in ähnlich starkem Maße in seiner sächsischen Provinzialstadt erfahren. Freilich bot ihm das Elternhaus selbst viel reichere Quellen der Bildung, früher als Kastner gelangte er in die Welt hinaus und an eine Stätte althergebrachter Kunstpflege, Nahrungssorgen blieben ihm erspart, er konnte sich ungehindert ausleben. Aber bei der Vergleichung der Werke beider zeigt sich ein Qualitätsunterschied, zu dessen Erklärung diese Dinge nicht ausreichen. Bei Schumann bricht eine Welt neuer und urdeutscher Kunstideen mit elementarer Gewalt hervor; hier offenbart sich ein großes schöpferisches Talent. Kastner kann man als ein solches nicht bezeichnen; ihm fehlt zwar nicht die Produktionslust, wohl aber die scharf ausgeprägte Eigenart. Es ist ein Fehler der Biographie, daß diese Thatsache nirgends bestimmt ausge-

sprochen wird. Der Leser, welcher nichts von Kastner kennt, schwebt in unbehaglicher Unsicherheit darüber, welch eine künstlerische Potenz er sich gegenüber hat. Diese war nicht ersten Ranges. Wäre sie es gewesen, so würde sie sich durch die beschränkenden Verhältnisse hindurch ihre Bahn gebrochen haben. Dann hätte auch wahrscheinlich nicht der Oper das Hauptstreben Kastner's gegolten, sondern der deutschen Instrumentalmusik in Beethoven's Sinne.

Aber damit soll nicht im entferntesten die Bedeutung des Mannes verkleinert werden, die auf seinen Kompositionen nur zu einem geringeren Theile beruht. Ja, wäre er selbst nichts weiter gewesen, als Komponist, so würde er immer einen ehrenvollen Platz unter seinen Zeitgenossen behaupten. Einen Höhepunkt seiner Leistungen scheint die biblische Oper *Le dernier roi de Juda* zu bedeuten, welche 1844 komponirt und einmal bruchstückweise im Konzertsaal aufgeführt worden, aber weder als Ganzes auf der Bühne erschienen noch auch durch den Druck veröffentlicht ist. Ein Sextett daraus theilt der Biograph als Beilage zum zweiten Bande mit; ich weiß nicht, ob dies eine glückliche Wahl war. Wer Kastner als dramatischen Komponisten kennen lernen will, dem bieten die Werke dazu Gelegenheit, welche er seinen großen wissenschaftlichen Publikationen beigegeben hat: *La danse macabre* 1852 (in *Les danses des morts*), *Stephen ou la harpe d'Éole* 1855 (in *La harpe d'Éole et la musique cosmique*), *Les cris de Paris* 1857 (in *Les voix de Paris*), *Le rêve d'Oswald ou les Sirènes* 1858 (in *Les Sirènes*), *La Saint-Julien des Ménétries* 1866 (in der *Parémiologie musicale de la langue française*). Weil Kastner für die dritte und vierte dieser Kompositionen die Bezeichnung *Symphonie vocale et instrumentale*, für die fünfte den Titel *Symphonie-Cantate* gewählt hat, scheint hier und da das Vorurtheil zu bestehen, man habe es bei ihnen mit jener Mischgattung zu thun, von der Berlioz in *Romeo et Juliette* ein abstoßendes Beispiel geliefert hat. Die Bezeichnungen sollen aber nur auf den reichen Antheil hindeuten, welchen das Orchester an der Darstellung des Ganzen nimmt. Die Werke sind frei von allen Berlioz'schen Formlosigkeiten und Gewaltsamkeiten: freilich fehlen auch die genialen Blitze, welche dort über dem chaotischen Wesen aufleuchten. Kastner verläßt nirgends die bewährten Formen, überall leitet ihn ein gesunder Sinn für das Natürliche und Angemessene. Hätte jemals in Frankreich das Oratorium Pflege gefunden, so würden diese Werke zum Theil wohl in eine ähnliche Form gebracht worden sein, wie sie Mendelssohn und Schumann gewissen romantischen Stoffen gegeben haben: die »erste Walpurgisnacht«, »Paradies und Peri«, die Balladen vom Pagen und der Königstochter sind ihrem Wesen nach oratorienhaft. Da diese Kunstgattung den Franzosen fremd geblieben ist, hat Kastner sich überall der dramatischen Form bedient. Es sind ausgeprägte Opernscenen, die sich vor dem Hörer abspielen; die »Sirenen« kann man sogar eine vollständige Oper nennen. Der Chor spielt in allen, mit Ausnahme der *Danse macabre*, welche nur für Solostimmen und Orchester gesetzt ist, eine hervortretendere Rolle, als man es in der italiänischen und französischen Oper sonst gewohnt ist. Dadurch bekommen sie ein gewichtigeres Wesen; aber der Stil bleibt auch hier ein durchaus opernhafter.

Liebenswürdige Musik — mit diesem Ausdruck wird man den Inhalt der Werke wohl am treffendsten bezeichnen. An der Cantate *La Saint-Julien des Ménétriers* für Männerstimmen und Orchester interessirt vorzugsweise die Ouverture, auf die oben schon hingedeutet wurde. Ein fließendes, glänzendes Musikstück über Melodien der nachfolgenden Gesangscenen. Aber die Verwendung derselben ist nicht die, welche man von Weber her kennt, noch weniger die Cherubinische Anacreon). Mögen diese Meister sich immerhin vorhandenen Materiales bedienen, so wissen sie es doch organisch zu verweben und dergestalt in den Dienst einer

Grundidee zu stellen, daß Folgerichtigkeit und Einheit herrschen. Solche höhere Gesichtspunkte künstlerischer Gestaltung kommen bei Kastner's Ouverture gar nicht in Frage; ungezwungen reiht sich Melodie an Melodie, wie man es etwa bei Rossini findet; vielleicht hat dessen Tell-Ouverture geradezu als Muster vorgeschwebt, zum wenigsten für das Allegro. Fehlt ihm im Ganzen eine tiefere Ursprünglichkeit, so begegnen doch im Einzelnen viele charakteristische Züge. Gegen die liebliche und gewählte Naivetät der Romanze der Eva in den »Sirenen« (»*Le chant de la jeune fille*«), die so wirkungsreich gegen den Lockruf der Sirenen kontrastirt, wird nicht leicht jemand unempfindlich sein. Der Mittelsatz des Quartettes, als man Oswald im Walde sucht und sich der verrufenen Stelle nähert (»*Au plus épais de ces bruyères*«), trifft einen gewissen unheimlichen Ton sehr gut. In der *Danse macabre* ist der eigentliche Rondosatz mit seiner eintönigen Melodie, seiner schwer lastenden Begleitung und dunkeln Farbe von bedeutender Eindrucksfähigkeit, auch die Reden der Alten, des Soldaten, des Kindes zeigen ein bemerkenswerthes Talent zur Charakterisirung. Das Hübscheste, was Kastner gemacht hat, als Ganzes wie im Einzelnen, ist nach meinem Geschmacke die *Symphonie humoristique: Les cris de Paris*. Hier herrscht so viel fröhliche Laune, Geist, sicheres Können, Mannigfaltigkeit, die Idee des Ganzen ist, wenigstens in dieser Gestalt, so originell, die Dichtung so geschickt und anmuthig, daß ich stets mit Vergnügen an den Tag zurück denke, an dem ich dies Werk zum ersten Male gelesen habe. Die Orchesterfuge, zu welcher die *Voix confuses* der Straßenhändler ihre Waaren ausschreien, ist des besten Meisters würdig, und die lustigste Musik, die man sich denken kann. Fast durch die ganze »*Symphonie*« hält sich die Erfindung auf gleicher Höhe; nur die Militär- und Tanzmusik könnte weniger banal sein. Besonders fein entwickelt sind die Organe des Komponisten für das instrumentale Klangwesen; es ist dies der einzige Punkt, in welchem er sich mit Berlioz berührt. In jedem Werke stößt man auf neue schöne Effekte; erführe man es auch nicht ausdrücklich durch die Biographie, daß Kastner ziemlich alle Instrumente selbst gespielt habe, seine Werke allein würden offenbaren, daß er die eindringendste Spezialkenntniß ihres Wesens besaß. Wie erfinderisch ist in »*Stephen ou la harpe d'Éole*« das bebende Getön der Aeolsharfe nachgeahmt; wie zauberhaft lispeln die beiden Harfen im Schlußchor der »*Cris de Paris*«! Fremdartig reizend wirkt das Pianissimo-Tremolo des Pianoforte in der Einleitung zum Chor der Sirenen (Nr. 6); so viel ich mich entsinne ist Kastner der erste, welcher dies Instrument als ein Organ des modernen Orchesters hat auftreten lassen. Auch die Saxhörner und das Saxophon finden bei ihm ausgiebige, und namentlich das letztere schöne und eigenthümliche Verwendung, wie er denn auch zu den ersten und gewichtigsten Autoritäten gehörte, die die Erfindungen von Adolph Sax zu würdigen verstanden und dies durch kräftiges Eingreifen zu seinen Gunsten bethätigten. Die originelle Anwendung der Pansflöte im Sirenenchor verdankt man Kastner's persönlichem Verkehr mit Sax, der über eine Verbesserung dieses uralten Instrumentes nachsann. Ich weiß nicht, ob er seine Ideen verwirklicht hat (Kastner spricht von ihnen in »*Les Sirènes*« S. 95); auf einer gewöhnlichen Pansflöte läßt sich das nicht ausführen, was ihr in dem genannten Chore zugemuthet wird.

Opernhaft ist Kastner manchmal auch in seinen Männerchören. In Deutschland, dem Lande des Männergesanges, haben sie sich nicht verbreitet; die *Chants de la vie* hat Otto Elben in seinem Werk über den volksthümlichen deutschen Männergesang sogar mit unverhohlener Mißbilligung zurückgewiesen. Daß sie nicht von deutscher Art sind, habe ich schon gesagt. Aber es ist Unrecht, nun zu thun, als wären sie überhaupt nichts. Ausdrücklich bestimmt der Komponist sie auserlesenen, geübten Sängern; es sind mehrstimmige Gesänge für eine

gewählte Gesellschaft, auf das Volksthümliche wird von vornherein verzichtet. So angesehen bieten sie doch des Erfreulichen nicht wenig. Sehr gut gelingt dem Komponisten auch im Männergesang das Anmuthig-Heitere, wie die Tyrolienne *Primavera* (Nr. 11 der *Chants de la vie*) beweist. Der *Chant de Victoire* (ebenda Nr. 16), welcher nach einer Andantino-Einleitung zu vier Stimmen als großer doppelchöriger Marsch einherschreitet, zeigt wie Kastner auch im kräftigen Genre seinen Mann stellt. Der Gesang *Sur la mort d'un guerrier* (ebenda Nr. 18) ist recht schön im Charakter des Trauermarsches gehalten und klingt stimmungsvoll aus. Verführt durch die Lust an Klangeffekten, wennschon äußerlich angeregt durch eine in Deutschland aufgekommene Sitte, läßt Kastner nicht nur sehr viel *à bouche fermée* singen, sondern auch *en imitant les instruments de cuivre;* ja vollständige Klavier- oder Orchesterbegleitungen müssen seine Sänger nachmachen, und die letzten sechs Stücke der genannten Sammlung sind sogar durchaus *Chants sans paroles*. Daß häufig nur vokalisirt werden soll (Kastner beruft sich etwas gesucht auf die *Jubili* des mittelalterlichen Kirchengesanges), mag noch eher angehen. Die Rücksicht allein auf den Klang bestimmt ihn auch, oftmals mehr als vier Stimmen anzuwenden, ohne sie doch streng selbständig zu führen. So soll der Gesang der Studenten in den »Sirenen« doppelchörig sein: allein der zweite Chor geht meistens mit dem ersten zusammen, oder ahmt eine Instrumentalbegleitung nach. Kleine Lässigkeiten und Freiheiten des Satzes, die unserem wieder strenger gewordenen Geschmacke nicht behagen, lagen damals im Zuge der Zeit und gaben keinen Anstoß. Es darf freilich nicht verschwiegen werden, daß über diese Kleinigkeiten hinaus sich bei Kastner, und nicht nur in den Männergesängen, sondern auch in seinen großen Werken manchmal unlogische Harmonienfolgen, Stockungen in der harmonischen Entfaltung und Mangel an freier und sicherer Bewegung bemerklich machen. Nicht immer verfügte er in diesem Betracht über die vollste Meisterschaft. Aber er besaß eine leichte Hand als Komponist; diese führte ihn gewöhnlich über Schwierigkeiten hinweg, in welche ein tiefer eingreifender Arbeiter sich sicher verwickelt haben würde.

Die ersten Erfolge in der Pariser Musikwelt verdankte Kastner seiner Lehrthätigkeit. Der Biograph hebt hervor, daß sie sein Emporkommen als Komponist gehindert hätten, man habe in ihm immerfort nur den Theoretiker gesehen. Das ist sehr glaublich. Der erste starke Eindruck pflegt in der Öffentlichkeit auf lange zu entscheiden. Man mag nachher leisten was man will, das frühere dreifach übertreffen, ganz andere Wege einschlagen — dem lieben Publikum bleibt man, was man ihm anfangs zu sein schien. Aber richtig ist nun doch auch, daß Kastner's Lehrbegabung eine große und seine Lust zu lehren von frühester Jugend auf eine außerordentliche war. Über Kastner's zahlreiche Lehrbücher, über das Eigenthümliche seiner Methode und die Verdienste, welche er sich durch sie für das Musikleben Frankreichs erwarb, hat Hermann Ludwig Genügendes, wenn auch nicht Erschöpfendes gesagt. Er vollzieht einen Akt historischer Gerechtigkeit, wenn er Kastner's *Traité général d'instrumentation* (Paris, 1836) und *Cours d'instrumentation* (Paris, 1837) dem bekannten Werke Berlioz' gegenüber kräftig hervorhebt. Letzteres ist genialischer, blendender; aber ohne Kastner's Vorarbeit würde es kaum vorhanden sein, und es erreicht diese nicht entfernt in Bezug auf sachgemäße, lehrhafte Methode. Kastner's Instrumentationslehre ist bis auf den heutigen Tag eine höchst brauchbare Arbeit geblieben. An Werth übertroffen wird sie aber noch durch sein *Manuel général de musique militaire* (Paris, 1848). Es kann freilich nur in seinem letzten Theile ein wirkliches Lehrbuch genannt werden, und so bedeutend dieser ist, tritt er doch zurück gegen den ersten Theil, einen Abriß einer allgemeinen Geschichte der Militärmusik, der das Beste ist, was wir bis jetzt auf

diesem noch so wenig durchforschten Gebiete besitzen. Hier kommen wir auf Kastner den Musikgelehrten.

Außer der im *Manuel général* enthaltenen Abhandlung und einer den *Chants de la vie* vorausgeschickten Untersuchung über die Geschichte des Männergesanges, dazu etwa noch dem verdienstlichen Versuch einer Geschichte der französischen Kriegsgesänge, der den 23 *Chants de l'armée française* vorhergeht, sind es vor allem jene großen Werke: *Les danses des morts*, *La harpe d'Éole et la musique cosmique, Les voix de Paris*, *Les Sirènes* und die *Parémiologie musicale de la langue française*, worauf Kastner den Anspruch gründen kann, unter den Musikforschern einen hervorragenden Platz einzunehmen. Ein Kritiker der *Revue contemporaine* behauptete, er sei der einzige französische Schriftsteller, der sich auf die von Deutschland eröffneten Pfade gewagt habe. Das ist nun, wie jeder Historiker weiß, nicht der Fall. Aber in der Art seiner Wissenschaft steht Kastner allerdings allein da. Die ersten und vornehmsten Quellen der Kunstforschung sind die Kunstwerke selbst. Wer Wesen und Entwickelung der Musik erkennen will, muß sich demnach zunächst an die Tonschöpfungen vergangener Zeiten wenden und diese zu verstehen suchen. Dieser Forderung entspricht Kastner nicht. Er untersucht die Darstellungen der Todtentänze in Wort und Bild, die Schall- und Tonerscheinungen des Naturlebens in Luft und Wasser, die im Schrei und im Lärm des großstädtischen Verkehrs enthaltenen musikalischen Elemente, die Zauberkraft der Musik im Spiegel der Sage, die Krystallisation musikalischer Vorstellungen im Sprichwort. Alles Gegenstände, aus deren Durchforschung sich zwar sicher ein Gewinn für die Erkenntniß des Wesens der Tonkunst ergiebt, die aber vom Hauptwege abseits liegen. In dieser Beziehung trägt Kastner's Musikforschung den Charakter der Liebhaberei. Daß seine Kenntniß von der Musik vergangener Perioden, ihrer Stilart und Stellung im Völkerleben, vom Leben und Schaffen älterer Meister keine umfassende und eindringende war, geht aus seinen Schriften klar hervor: es fehlt in ihnen nicht an allerhand Unrichtigkeiten, die bei etwas gründlicherem historischen Studium leicht zu vermeiden waren. Auffällig ist, wie wenig er sich überhaupt für das zu interessiren scheint, was als Kunstwerk im Laufe der Zeiten entstanden ist. In den *Voix de Paris* S. 44 ff. behandelt er eine *Chanson nouvelle de tous les cris de Paris* aus dem 16. Jahrhundert, *qui se chante sur la Volte de Provence.* Worauf jeder andere Musikgelehrte zuerst losgehen würde, wäre, die Melodie dieser *Volte de Provence* ausfindig zu machen. Kastner macht dazu nicht die geringsten Anstalten, beschäftigt sich dagegen mit der litterarischen, philologischen und socialen Seite der Quelle ausführlich. S. 59 ist von Lieblingsmelodien gewisser Pariser Straßensänger am Anfang unseres Jahrhunderts die Rede, von dem Rondeau *Enfant chéri des dames*, der Chanson *Gusman ne connaît plus d'obstacle* u. a.; die Melodien selbst lehrt der Verfasser uns nicht kennen. An dem Menuet von Exaudet geht er vorüber, ohne nur anzudeuten, welche Rolle dies Stückchen in der Unterhaltungsmusik Frankreichs im 18. Jahrhundert gespielt hat; daß der S. 67 angeführte Nachtwächterruf *Je viens vous avertir* der Melodie des alten Jagdliedes *Pour aller à la chasse* entnommen ist, scheint er nicht bemerkt zu haben. Melodien fremder, unkultivirter Völker faßt er nicht sowohl als historische Dokumente auf, sondern vielmehr unter dem modern-künstlerischen Gesichtspunkt größerer oder geringerer Wohlgefälligkeit (S. 81 f.). Auf die Instrumente, deren sich die tanzenden Gerippe mittelalterlicher Darstellungen bedienen, geht er ein, aber nirgends scheint ihm nur der Gedanke zu kommen, daß auch die Frage, was denn mit den Instrumenten musicirt sein könne, ihre Berechtigung habe. Ich sage nicht, daß es ihm hätte gelingen können, sie ausreichend zu beantworten; daß er sie gar nicht aufwirft, ist das bezeichnende. Die

antiken Abbildungen der Sirenen würde ein anderer auf ihre Entstehungszeit untersucht und alsdann die auf ihnen dargestellten, selbständig wirkenden oder begleitenden Instrumente mit den Nachrichten zu kombiniren getrachtet haben, welche wir sonst von der Musikübung der alten Griechen und Römer besitzen. Auf diesem Wege wäre es möglich gewesen, wenigstens zu einer Ahnung davon zu gelangen, wie jedesmal der betreffende Bildner sich die Musik seiner Sirenen vorgestellt haben dürfte, und dadurch wären unsere Vorstellungen nach Seite der Kunst hin kräftiger belebt worden, als durch Anhäufung anderen archäologischen Stoffes. Kastner unterläßt es, die Quellen in diesem Sinne auszunutzen. Man wird es nun auch begreiflich finden, warum seine Arbeit über die Geschichte des Männergesanges so wenig genügend ausgefallen ist. Hier handelte es sich um eine Geschichte von Kunstformen, die an Kunstdenkmälern studirt werden mußten, und dahin zog ihn seine Neigung nicht.

Alle diese Bemerkungen haben nicht den Zweck, Kastner's Forscherthätigkeit herabzusetzen, sondern sie zu charakterisiren. Man muß dem Biographen dankbar sein für den Nachweis, daß der Drang, »das geheime Band aufzudecken, welches Natur und Kunst in mehr als einem Punkte vereinigt« (*Les voix de Paris* S. 81), von früh auf in Kastner lebte und sich mit unauslöschlichen Jugenderinnerungen verwebte (I, 143 ff.). Auch sein Interesse für die Militärmusik geht auf die Jugendjahre zurück, da er die Musikkapelle einer Abtheilung der Straßburger Bürgerwehr dirigirte und Märsche für sie komponirte. Für die *Parémiologie* ist ebenfalls schon in Straßburg der Grund gelegt (III, 161), ganz besonders aber mußte ihm der Gegenstand der angehängten Symphonie-Kantate von dem elsässischen »Pfeifertage« her ein vertrauter sein. Das Werk über die Todtentänze verdankt einer Anregung aus dem Jahre 1824 seine Entstehung, als in der Neukirche zu Straßburg eine Reihe von Todtentanz-Fresken aus dem 15. Jahrhundert entdeckt wurde (I, 128 f.). In diesen Thatsachen liegt die tiefere Begründung der »musikwissenschaftlichen Liebhabereien« Kastner's, wie ich sie vorher nannte. Diese Eindrücke der Jugend hegte der treue Mann im Innersten seines Wesens und setzte die beste Kraft daran, sie endlich in einer Weise zu gestalten, die der Eigenthümlichkeit seiner Anlage am vollkommensten entsprach. Nicht zunächst durch den Trieb nach Erforschung der Wahrheit ist er zur Musikwissenschaft geführt worden; poesievolle Anschauungen waren es, die ihn dahin lockten, und ihm zugleich sein fest begrenztes Gebiet anwiesen. Es wäre thöricht zu bemängeln, daß dieses nur einen kleinen Theil desjenigen einschließt, was zu erkennen dem Kunstgelehrten das wichtigste sein muß. Man hat einzig und allein zu fragen, wie Kastner die wissenschaftlichen Aufgaben gelöst hat, für welche seine Natur ihn bestimmte. Und hier braucht mit dem wärmsten Lobe nicht gespart zu werden. Er besaß den unermüdlichen Fleiß und die weite Umsicht, welche nöthig waren, für dergleichen Arbeiten das Material zusammen zu bringen. Seine Gewissenhaftigkeit im Sammeln trieb ihn bis in die entlegensten Winkel und manchmal weiter als nöthig war, so daß es alsdann schwer wurde, ein geschlossenes Ganze zu erzielen: in den »Sirenen« macht sich dies hier und da in einem gewissen Mangel an Ordnung und in unklarer Gruppirung von Hauptsachen und Nebenwerk bemerkbar. Er besaß aber außerdem gediegene gelehrte Bildung, kritischen Scharfsinn, die Gabe glücklicher Kombination und lebhafter, fesselnder Darstellung. Auf die Bedeutsamkeit der Resultate hin angesehen verdient das Werk *Les danses des morts* den Preis. Es ist eine Leistung ersten Ranges: inhaltreich, neu, durchleuchtet von heller Kritik, in Bezug auf das was man wissen kann von unbestechlicher Ehrlichkeit, und ganz vorzüglich stilisirt. Sind es nicht durchaus musikalische Gegenstände, welche zur Untersuchung kommen, so wird doch auch

der Musikgelehrte und gelehrte Musiker wegen der Fülle von künstlerischen Anschauungen, die sich hier aufthun, mit Theilnahme das Ganze studiren. Der Spezialwissenschaft gehört der zweite Theil; die mit dem fünften Kapitel beginnende Untersuchung *Les Instruments de musique des Danses des Morts* gestaltet sich zu einer Beschreibung und Darstellung der mittelalterlichen Musikinstrumente, welche das Beste genannt werden darf, was über diesen schwierigen Gegenstand geschrieben worden ist. Der in der *Parémiologie* verwirklichte Gedanke, das Sprichwort als eine Quelle der Musikgeschichte zu erschließen, ist geistvoll, neu und ergiebig. Aber auch die übrigen Werke bieten einen gewaltigen Schatz von Beobachtungen und öffnen eine reiche Welt der Anschauungen. Unser Biograph sagt, Kastner habe in *La harpe d'Éole* dargestellt, wie sich die instrumentale Tonkunst aus den Schallerscheinungen der Natur entwickelte, und in *Les voix de Paris* sei er dem Ursprung des Gesanges im Schrei nachgegangen (III, 141). Aber hier sagt er zu viel. Das Problem von der Entstehung der Musik zu lösen, hat wohl Kastner ganz fern gelegen. Er will nur aufzeigen, daß zwischen Naturstimmen und Schrei einerseits, und der Musik andrerseits ein Zusammenhang bestehe. Auf welchem Wege aber der Zusammenhang sich hergestellt habe, diese Frage läßt er vorsichtig unerörtert. Auch zu Grétry's Prinzip, daß der Gesang von der Deklamation ausgehe, nimmt er keine entschiedene Stellung.

Man begreift aber jene großen wissenschaftlichen Arbeiten nicht vollständig, wenn man die Kompositionen außer Acht läßt, die sich ihnen anschließen. Es liegt hier eine zuvor nicht dagewesene Verbindung von wissenschaftlichem Werk und Kunstwerk vor, welche ein französischer Kritiker nicht uneben mit dem Namen *Livre-Partition* belegt hat. Die *Chants de la vie* und die *Chants de l'armée française* dürfen dahin nicht gerechnet werden, bei ihnen ist der wissenschaftliche Theil nur Einleitung und der Hauptaccent liegt auf der Musik. Indem auch diese einen schwachen doktrinären Beigeschmack hat, würde gesagt werden können, daß die beiden Werke ein Mittelding zwischen Lehrbuch und freiem Kunstwerk darstellten. *Livres-Partitions* bleiben demnach fünf, ein sechstes, *La fille d'Odin*, ist unvollendet hinterlassen; ob das vollendete aber nicht veröffentlichte Werk *Les Romnitschels*, »*Drame-Symphonie*« in zwei Theilen mit einer Abhandlung über die Musik der Zigeuner, auch hierher zu rechnen sein würde, weiß ich nicht. In welchem Verhältniß in den *Livres-Partitions* die Arbeit des Künstlers zu der Arbeit des Gelehrten steht, darüber schaffen die Bemerkungen des Biographen keine vollständige Klarheit. Ihm scheint auch in ihnen das Kunstwerk als Veranlassung zu der wissenschaftlichen Abhandlung, und demnach als der Kern des Ganzen gelten zu müssen (III, 26; III, 151), so daß der von ihm citirte Ed. Monnais Recht gehabt hätte, der die Abhandlung nur eine Vorrede der Partitur nennt. Ich glaube aber, die Sache verhält sich anders, und berufe mich deshalb auf Kastner selbst. Er erzählt in der Vorrede zu *Les danses des morts* (S. XV), während er sich mehre Jahre hindurch mit der Erforschung der Todtentänze beschäftigt habe, sei er von dem Gegenstande so ergriffen worden, daß der Wunsch in ihm rege geworden sei ihn auch musikalisch darzustellen. In der Vorrede zu *Les Sirènes* (S. VII) nennt er die Komposition »eine natürliche Ergänzung« zu den gelehrten Untersuchungen, und an einer andern Stelle (S. 94—95) desselben Werkes bemerkt er, der Gegenstand der Untersuchung habe ihn zu einem ähnlichen musikalischen Versuche veranlaßt, wie er von Mendelssohn in der Ouverture »Hebriden« angestellt worden sei. Das stimmt gewiß nicht mit dem zusammen, was Hermann Ludwig sagt. Wollte man nun aber den Autor dahin interpretiren, daß die Kompositionen nur als eine nebensächliche Zugabe der Untersuchung anzusehen wären, so würde man doch auch etwas unrichtiges thun. Beide sind vielmehr Erscheinungen derselben Idee auf verschiedenen Gebieten. Ob die künstlerische oder die wissenschaftliche

äußerlich früher zur abschließenden Gestaltung kam, bleibt unwesentlich; nur der wird den Verfasser vollständig begreifen, der sie als im Grunde Eins zu erfassen vermag. Diese Grundidee kann man wohl mit unserem Biographen eine musikalische nennen, aber doch nur in dem Sinne, in welchem jedes Geisteswerk höherer Gattung, auch ein wissenschaftliches, aus einer gewissen allgemeinen Stimmung sich zu bilden pflegt, in der es als Ganzes dunkel vorgeahnt wird, in der man vorerst noch keine Gestalten sondern nur Bewegung wahrnimmt, und die insofern dem Urwesen der Musik ähnelt. In der Grundidee ist Kastner's Doppelbegabung, die künstlerische wie die gelehrte, latent. Äußert sie sich im Fortgang der Entwickelung nach zwei Richtungen hin, so bleibt doch die Meinung immer diese, daß bei dem Studium der Abhandlung das Musikstück still in dem Leser weiterklingt, und bei dem Genusse des Musikstückes gleichsam der Niederschlag der wissenschaftlichen Untersuchungen als eine Fülle von Vorstellungen und Bildern in der Phantasie fortlebt. Es ist ein Ineinandertönen und Ineinanderranken geschwisterlicher Gestalten, das man als eine ganz neue Erscheinung auf dem Gebiete geistigen Schaffens bezeichnen muß. Freilich ist nicht daran zu denken, daß diese Form, ein Innerliches darzustellen, weitere Pflege erfahre. Sie kann immer nur als Ausnahme-Erscheinung gelten. Denn wann findet sich jemand, der die Begabung besäße, sie anzuwenden? Und — was mehr bedeutet — wo ist denn das Publikum, dem damit beizukommen wäre?

Damit berühren wir einen Umstand, der bezeichnend genug ist, um eine stärkere Hervorhebung zu verdienen. Keine der Kompositionen der *Livres-Partitions* ist aufgeführt worden. Kastner selbst hat nie die Hand gerührt, eine Aufführung zu veranlassen. Bei der angesehenen Stellung, die er in der Pariser Musikwelt und Gesellschaft einnahm, bei den bedeutenden materiellen Mitteln, über die er verfügte, wäre ihm solches leicht gewesen. Er hat es verschmäht, auf anderen Wegen als dem einer einfachen Veröffentlichung seiner Arbeiten, Erfolge zu suchen. Andere Menschen, die aus eigener Bewegung für ihn eingetreten wären, haben sich weder in Frankreich gefunden, noch in Deutschland. Wir verstehen es, wenn man dies beklagt. Aber die Wahrheit gebietet es auszusprechen, daß sie in der That unaufführbar sind. Unaufführbar insofern, als eine Aufführung den Hörern alle die Wege zum Verständniß des Werkes öffnen soll, auf die der Schöpfer gerechnet hat. Kastner setzt ein Publikum voraus, das seine gelehrten Arbeiten gelesen, verstanden und sich zu eigen gemacht hat. Dies Publikum existirt nicht. Als er lebte gab es in Paris, hoch gegriffen, einige Dutzend Menschen, die mit seinen Büchern einigermaßen vertraut waren; jetzt giebt es deren vielleicht in der ganzen Welt noch nicht viel mehr. Solch eine Hand voll Menschen musicirt man nicht mit Solosängern, Chor und Orchester an. Während um die wissenschaftlichen Arbeiten Kastner's aufzunehmen ein einzelner Leser sich selbst genug ist, bedarf derselbe, um sich den organisch zugehörigen musikalischen Theil vermitteln zu lassen, einer Schaar von mehr als hundert Personen. Nein! er bedarf ihrer nicht. Derjenige, für den die *Livres-Partitions* gedacht sind, liest eben auch die Partitur wie ein Buch und durchlebt in seiner stillen Klause mit dem Verfasser, was dieser gewollt und erreicht hat. Es liegt mir fern, von der edlen und hohen künstlerischen Gesinnung Kastner's, die sich dem Biographen in seiner Zurückhaltung gegenüber der Öffentlichkeit offenbart, das allergeringste abzudisputiren. Aber ich glaube, daß Kastner die unübersteigliche Schranke zwischen seinen Werken und einem großen Publikum ebenso genau erkannte, wie wir. Das Hohe, Verehrungswürdige liegt darin, daß er trotzdem nicht abließ, sich in derjenigen Form zu äußern, welche er als die seinem Wesen gemäßeste erfunden hatte. Darin handelte er unpraktisch, idealistisch, deutsch. Aber er handelte gewissenhaft gegen sich selbst und pflichtgetreu in der Ausnutzung der ihm verliehenen Gaben.

Dieser pflichtbewußte Ernst, diese bescheidene, allem Scheine abgewendete Tüchtigkeit sind Eigenschaften, die sein Handeln in allen Lebenslagen bestimmten. Der Sohn eines unbemittelten Straßburger Bäckers arbeitet sich unter schwierigen Verhältnissen und fast nur aus eigener Kraft zu einem respektabeln Musiker durch, kommt 25 Jahre alt nach Paris, verdient sich durch Musikunterricht sein bescheidenes Brod. Durch Verheirathung mit einer reichen, hochgebildeten Erbin gelangt er plötzlich in die glänzendsten Verhältnisse und die feinsten Kreise der Pariser Gesellschaft. Aber der Glückswechsel berauscht ihn nicht, macht ihn auch die alte Heimath nicht vergessen; er veranlaßt ihn nur seinen Fleiß zu verdoppeln, seine Ziele sich höher zu stecken, der allgemeinen Kunstpflege durch Lehre und Rath zu dienen, seinen Kunstgenossen förderlich zu sein, den Nothleidenden beizustehen. Ein solches für ideale Zwecke in rastloser Arbeit hingebrachtes Leben, schon an sich warmer Theilnahme werth, empfängt nun aber seinen schönsten Inhalt erst durch den Reichthum geistiger Gaben, mit denen die Natur den Mann ausgestattet hatte. Im Mittelpunkt dieser Gaben steht die musikalische, mit ihr muß alles andere Berührung finden, was zu fruchtbringender Entwickelung in seinem Innern gelangen soll. Auch für das Schaffen eigener Kunstwerke zeigt sich sein Talent ergiebig, doch die höhere Kraft entfaltet es in der Durchforschung der Kunstmittel, in der Musiklehre, in der wissenschaftlichen Untersuchung von Erscheinungen, die mit der Musik zusammenhängen und ihm im Leben nahe getreten waren. Das eigentliche Kompositionstalent reichte, so scheint es mir, mit seinen Wurzeln nicht bis in den tiefsten Grund von Kastner's Wesen: nur mittelbar und verdünnt durch den Beisatz fremder, von außen herein getragener Elemente kommt sein Ich hier zur Erscheinung. Aber doch gehört es zum Ganzen; von diesem Ganzen wird man mit Fug und Recht sagen können, daß es von bester deutscher Art war. Und so erschiene auch Kastner's Verehrung für Beethoven und Weber, diese ausgeprägt deutschen Künstler, wohl verständlich, wenn er gleich in seiner eigenen Musik keinen Zusammenhang mit ihnen zeigt.

Daß man zunächst von Deutschland eine gerechte, umfassende und sympathische Würdigung Kastner's erwartete, bezeugt in der Art ihrer Erscheinung die Biographie selbst. Sie ist von einem Deutschen in deutscher Sprache verfaßt, während doch Kastner hauptsächlich in Paris gewirkt und, obschon vom Elternhause her des Deutschen mächtig, doch alle seine Hauptwerke in französischer Sprache und in erster Linie für Franzosen geschrieben hat. Auch daß die Wittwe Frankreich verließ und in Straßburg Wohnsitz nahm, scheint anzudeuten, daß sie dort mehr Verständniß für die Bedeutung ihres Gatten zu finden hoffte, dessen Andenken der Rest ihres Lebens gewidmet war. Im Januar dieses Jahres ist die edle Frau gestorben. Ein Sohn, Georg Friedrich Eugen, in dem der Geist seines Vaters weiter wirkte, war ihr im Jahre 1882 vorangegangen; ihm ist in der Biographie des Vaters sinnigerweise ein letzter Abschnitt gewidmet. Kastner hat eine große Bibliothek hinterlassen, und der Kenner seiner Schriften weiß, daß sie sehr werthvolle Sachen enthalten muß. Was mit ihr und dem bedeutenden eigenen handschriftlichen Nachlasse geschehen soll, oder vielleicht schon geschehen ist, darüber bin ich nicht unterrichtet. Sollten aber diese Zeilen denen unter die Augen kommen, welchen die Bestimmung hierüber zusteht, so wünschte ich wohl, daß sie dazu beitrügen, die allgemeine Nutzbarmachung der Hinterlassenschaft herbeizuführen. Kastner's Lebenswerk wird fruchtbringend weiter wirken, das ist sicher, wenn auch zunächst wohl nur im Kreise der Musikgelehrten. Dieser Kreis ist klein zur Zeit; vielleicht wird er sich bald vergrößern. Wie dem immer sei, wir werden den wackern Mann in dankbarer, ehrender Erinnerung treu bewahren.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.

Ein Satz eines unbekannten Klavierkonzertes von Beethoven.

Von

Guido Adler.
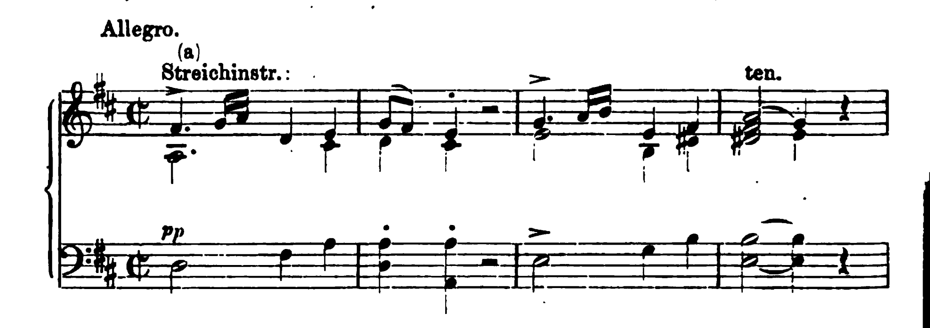
In dem Besitze des *Studiosus* Emil Bezecny in Prag befindet sich ein Konvolut Orchesterstimmen in Quartformat, das auf dem Umschlage den Titel trägt: *Concerto in D*-dur | für Pianoforte | mit | *Orchester* | *von* | *L. v. Beethoven.* | Im Ganzen sind 17 Orchesterstimmen; es sind: *Violino primo*, *Violino secondo*, *Viola prima*, *Viola seconda*, *Violoncello*, *Basso*, *Flauto*, *Oboa prima*, *Oboa seconda*, *Fagotto primo*, *Fagotto secondo*, *Corno primo*, *Corno secondo*, *Tromba prima in D*, *Tromba seconda in D*, *Timpani in D* (resp. *DA*). Die 17. Stimme ist ein Duplikat der ersten Violinstimme, beginnend von Takt 68, mit einigen Varianten, Bereicherungen, vermuthlich die Primstimme einer aus dem Orchestersatz arrangirten Streichquartettbegleitung. Alle Stimmen sind von Einer Hand kräftig geschrieben und haben ein Alter von mindestens 50 Jahren. Nur die erste Oboestimme ist auf anderem Papier von anderer Hand und jüngeren Datums als die Ersterwähnte. Die Stimmen sind fortlaufend bezeichnet mit IIb bis IIr (1. Violine bis Pauke). Es war also ersichtlich, daß die Klavierstimme dazu gehörig war und benutzt wurde. Sie fand sich bei dem Stiefbruder des Obengenannten, dem Geheimrath Josef von Bezecny in Wien, der den Klavierpart seiner Zeit aus dem elterlichen Hause mitgenommen hatte und denselben mir freundlichst zur Verfügung stellte. Sie trägt auf dem Umschlage die Aufschrift: »*Beethoven* | *Concert in D dur.* | (J. B.)«, von derselben Hand auf dem gleichen starken Quartpapier geschrieben, wie die Orchesterstimmen; enthält 16 Seiten Noten und auf dem rückwärtigen Um-

schlagpapier zwei Varianten von Takt 216—218 und 331—340.[1] Bei den Tuttistellen ist im Klavierpart gewöhnlich nur die Baßstimme und auch diese nur lückenhaft verzeichnet.

Die einzelnen Änderungen, die an der Klavierstimme selbst behufs Erleichterung von verhältnißmäßig schwierigeren Passagen vorgenommen wurden, sind leicht erkenntlich; sie rühren von der gleichen Hand wie der des Schreibers her, nur leichter, feiner geschrieben. Die Vorzeichnungen sind genau und gewissenhaft eingetragen, wenige und leicht zu verbessernde Fehler nachweisbar. Nach der Aussage des Geheimraths v. Bezecny sind Orchester- wie Klavierstimmen von der Hand seines Vaters, Josef Bezecny,[2] eines eifrigen und verständigen Musikers. der seinem Sohne Unterricht im Klavierspiel ertheilt und mit ihm wiederholt das Klavierkonzert, vielmehr den einen Satz gespielt hatte.

Es ist nämlich nur ein Satz »*Allegro*« in Klavier- und Orchesterstimmen erhalten, es ist der erste Satz eines Klavierkonzertes; über den Verbleib der anderen Sätze, wenn solche überhaupt existirt haben, was wohl wahrscheinlich ist, konnte nichts ermittelt werden.[3]
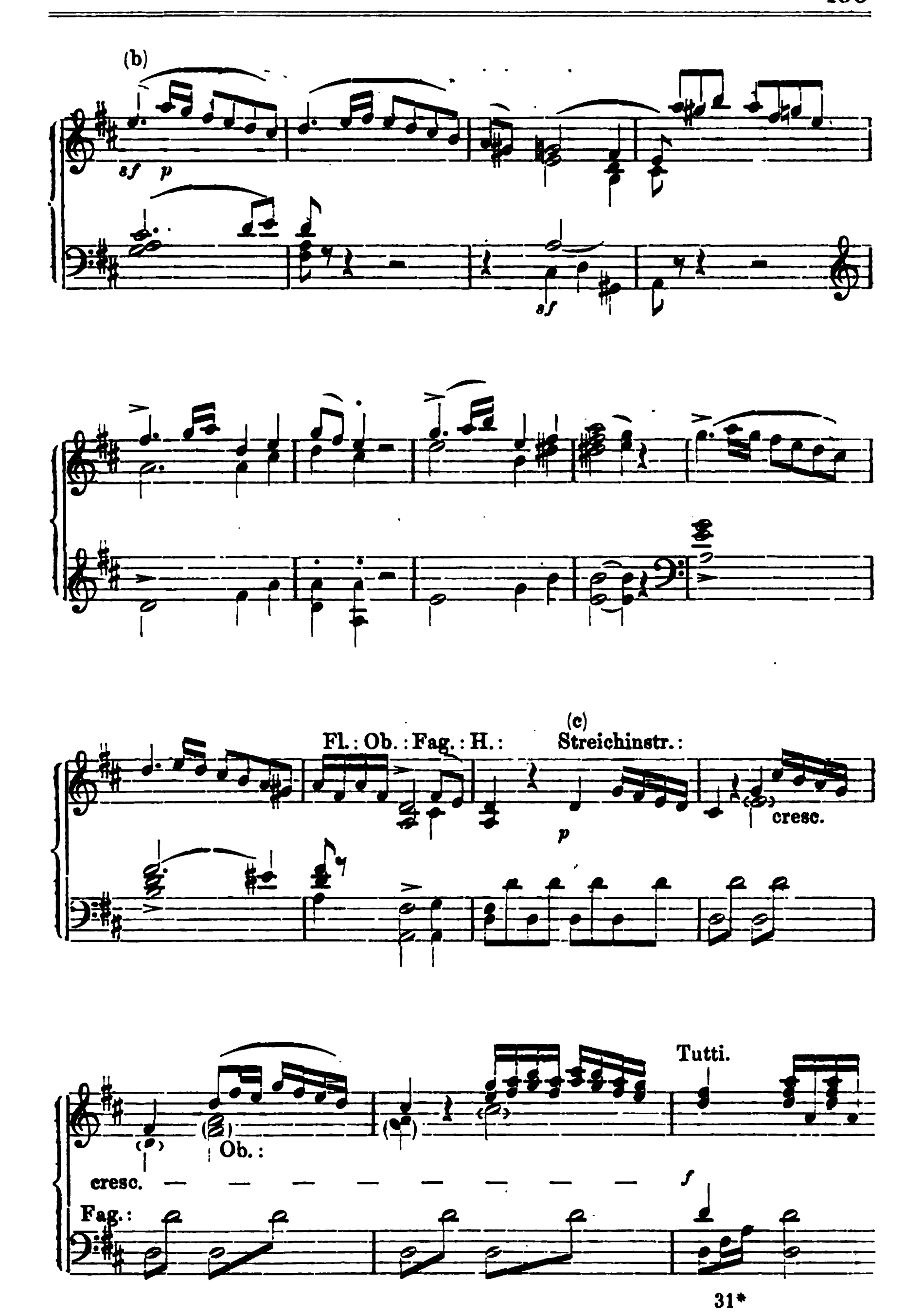
Der einleitende Orchestersatz folge im Auszuge:
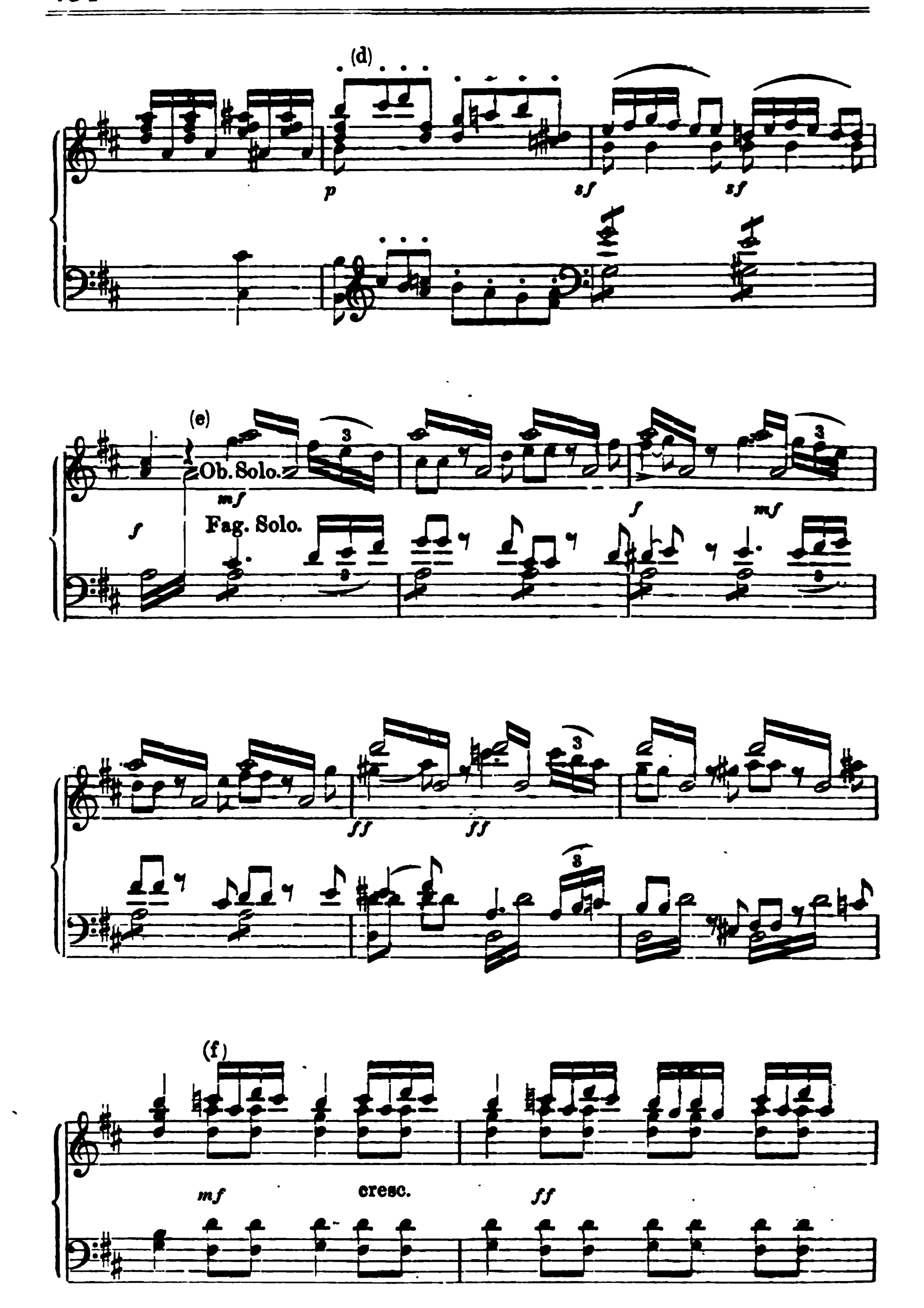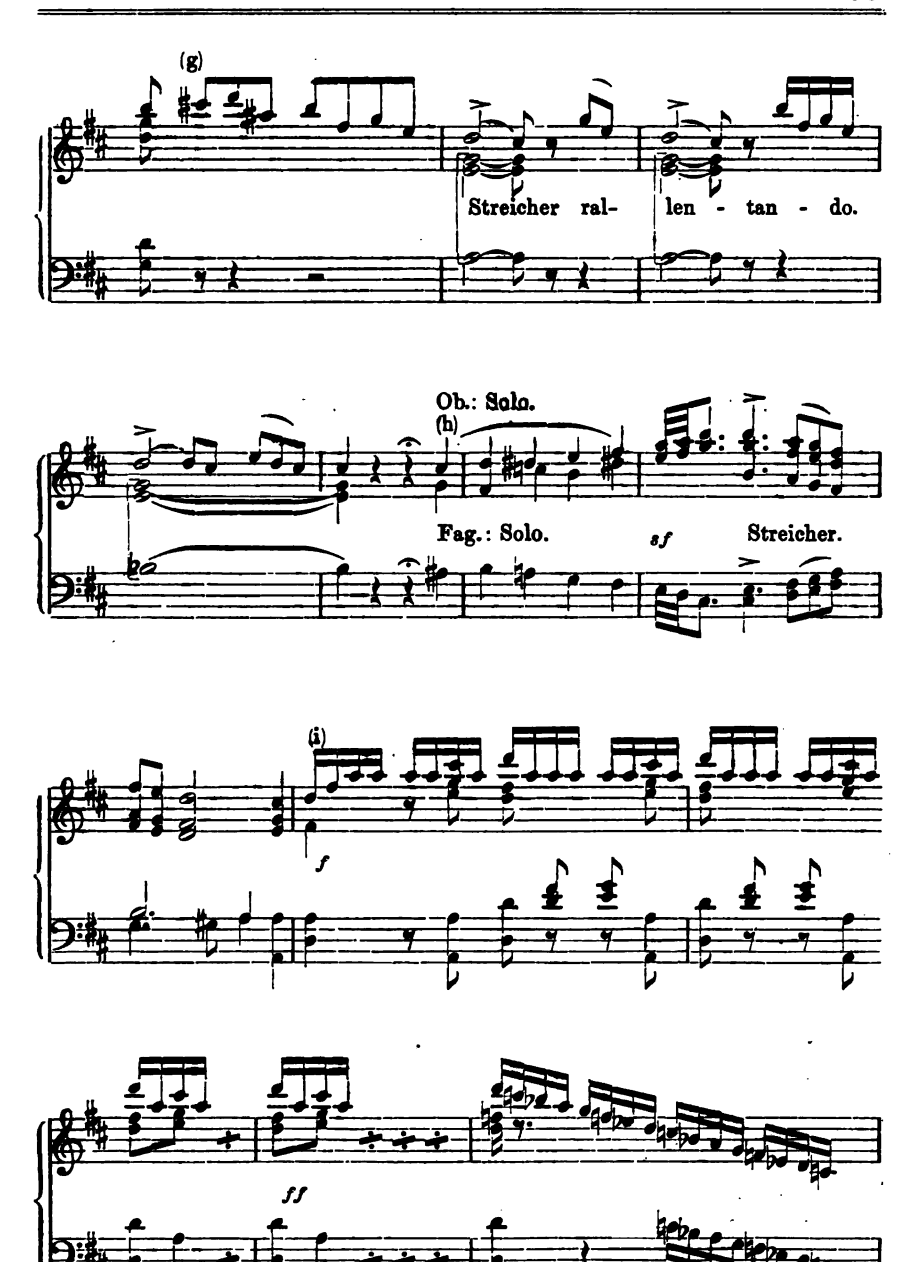


[1] Noch an 11 anderen Stellen der Klavierstimme wurden Änderungen vorgenommen, ersichtlich behufs Erleichterung. Zur beliebigen Streichung der Takte 167—225 sind am unteren Rande der einzelnen Stimmen einige trockene Überleitungsakkorde von *a*dur nach *d*dur in 6 Takten eingestellt.
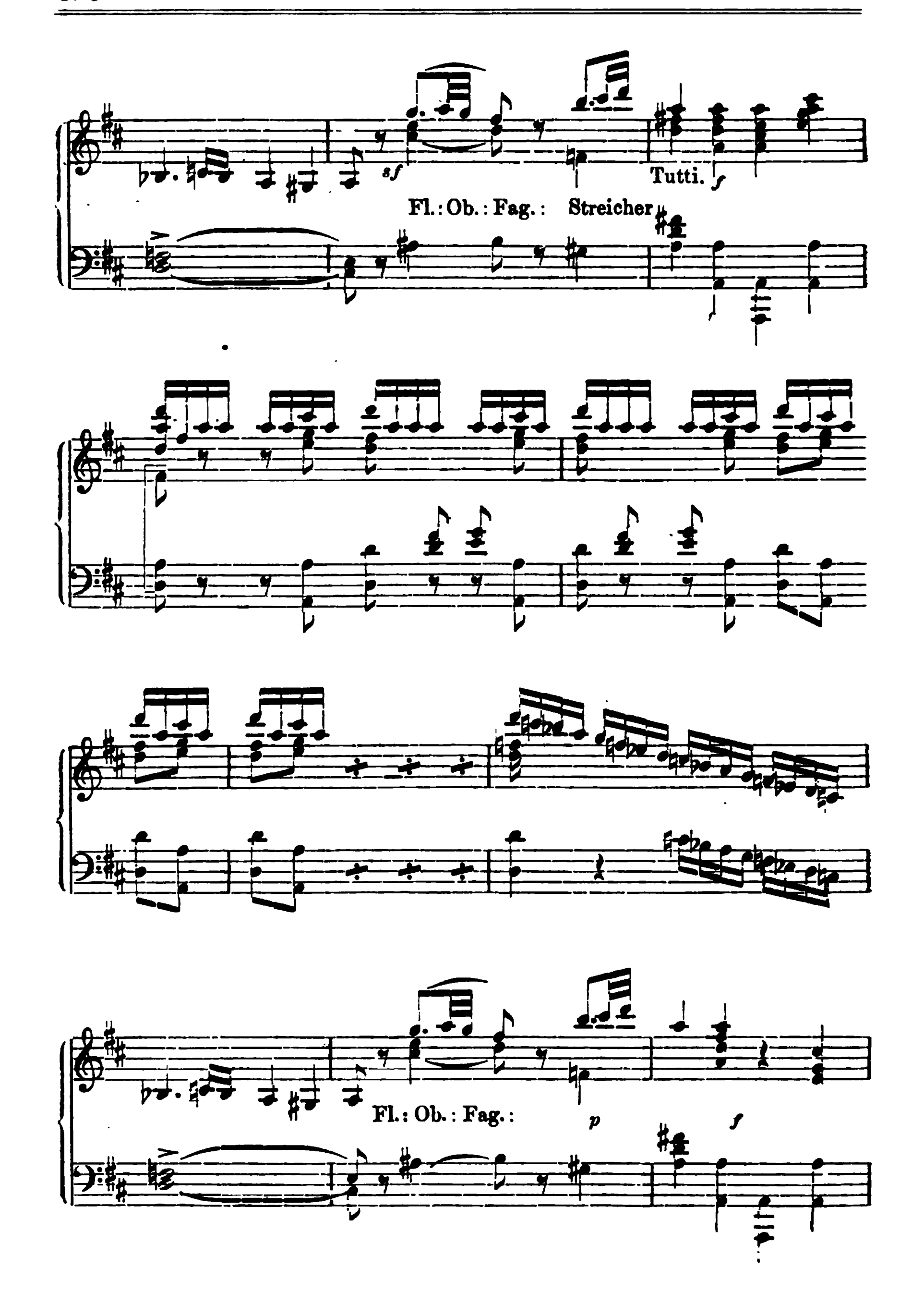
[2] 1803 geboren, 1873 gestorben als Oberlehrer und Leiter der Blindenerziehungsanstalt Hradschin in Prag. Von seiner Komposition sind auf der Universitätsbibliothek in Prag in einem Sammelbande von Werken Prager Komponisten »IX. Deutsche Tänze nebst Coda für das Pianoforte Prag 1827«, die einfach im Tonsatze eine anmuthige Erfindungsgabe zeigen. Sein vierstimmiges »Lied für die Blinden« wird noch gegenwärtig von den Institutszöglingen gesungen.
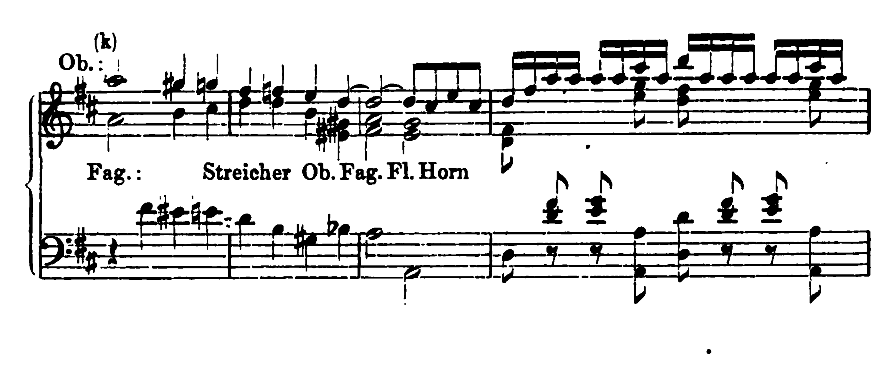
[3] Auch im Blindenerziehungsinstitute blieben die Nachforschungen erfolglos.
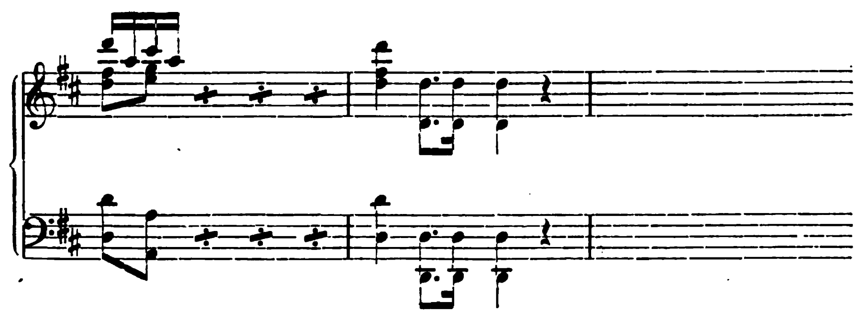

(b)
sf p
sf
(c)
Fl.: Ob.: Fag.: H.:
Streichinstr.:
p
cresc.
Ob.:
Tutti.
cresc.
f
Fag.:


(d)
p
sf
sf
(e)
Ob. Solo.
mf
f
Fag. Solo.
f
mf
ff
ff
(f)
mf
cresc.
ff


(g)
Streicher ral- len - tan - do.
Ob.: Solo.
(h)
Fag.: Solo.
sf
Streicher.
(i)
f
ff


sf
Tutti.
f
Fl.: Ob.: Fag.:
Streicher
Fl.: Ob.: Fag.:
p
f



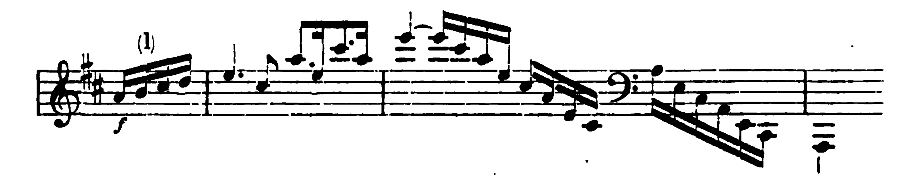


Es folgt nunmehr die Ausführung des ersten Theiles im Wechselspiel des Klaviers mit dem Orchester. Das Klavier Solo beginnt (Takt 59) mit dem Hauptthema, welches bei seiner Wiederholung in der höheren Oktave (Takt 67) von den Streichern begleitet, dann von den Bläsern (Takt 71) weitergeführt wird, während das Klavier figurative Läufe ausführt. Das Orchester schließt in der Haupttonart mit dem 2. Theil des Seitenthemas (Motiv i, Takt 76).
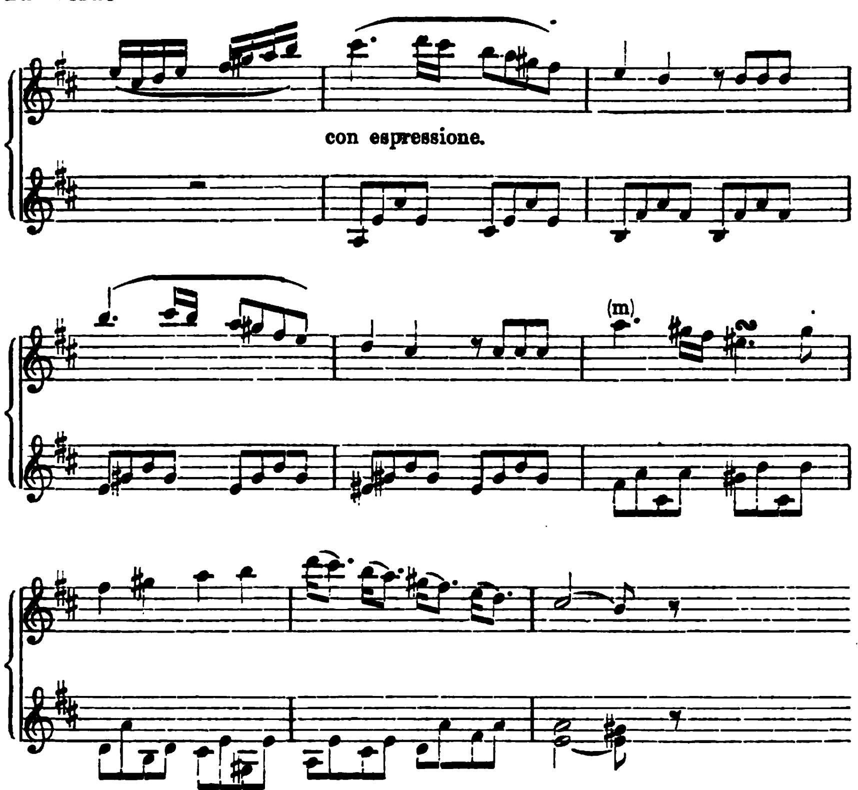
Das Klavier greift das Thema in variirter Form auf, worauf die Streicher das Hauptthema in tonal umgekehrter Folge (*e moll* — *d dur*) aufnehmen und das Klavier mit den kongruenten Tonleitern dasselbe umspielt. Flöte und Fagott bemächtigen sich nunmehr des Hauptthemas (Takt 90), die Streicher begleiten harmonisch mit chromatischen Durchgängen, während das Klavier, die erste eigentliche Verbindung mit dem orchestralen Körper eingehend, in ausgebreiteten, durch chromatische Zwischentöne gewürzten Akkordgängen sich zur Geltung zu bringen sucht.

Fl.: u. s. w.
Ob.
H. Tr.
p
Fag.:
f
Klavier.
1. u. 2. Vl.
Vc. u. CB.

Es schließt sich daran ein Triolenlauf des Klaviers Solo, auf der Dominante von *Adur* sich haltend, in Sechzehnteln und Achteln *decrescendo* und *rallentando* auslaufend mit dem Motiv *g*. Nach der Fermate bringt das Klavier ein neues Zwischenmotiv (*l*) in *a dur* (Takt 112):



worauf die Saiteninstrumente, in den stärkeren Accentnoten verschärft durch Flöte und Horn, das Hauptthema in *a dur* aufnehmen, in dessen Pausen kleine Läufe vom Klavier eingestreut sind, und sodann von diesem eine *Cantilene* in *a dur* gebracht wird, welche ihrer Bedeutung nach Anspruch hätte als zweites Thema angesehen zu werden.



Diese achttaktige Periode, die sich im Vorübergehen gegen *fismoll* wendet, ist im 1. Theil motivisch gebildet aus dem 2. Theil des Hauptthemas (Motiv *b*), hält sich im 2. Theil (Motiv *m*) rhythmisch an das erste Motiv (*a*) desselben, zeigt aber im Ganzen eine eigenartige Physiognomie. Motiv *m* soll später in der Durchführung eine große Rolle spielen. Bei der gleich stattfindenden Wiederholung wird die *Cantilene* ausgeweitet, länger in *fis moll* gehalten, von den drei oberen Stimmen der Streicher zuerst in ruhenden Akkorden, dann von Violoncell und Kontrabaß *pizzicato*,

von Flöte und Oboe mit ausgehaltenen Tönen begleitet. Einige der kleinen Spielmotive der obigen Klavierfigurationen werden bald mit gezupften und gestoßenen Orchestralantithesen, bald mit aufsteigend geführten Zwischenmotivchen in der Dominante der Haupttonart zur stereotypen Trillerkadenz geführt, worauf der erste Theil mit dem nach *a dur* transponirten Schluß des ersten *Tutti*-Satzes abschließt (Takt 172).

Das Klavier eröffnet Solo die Durchführung mit dem zweiten Motiv (*m*) der Cantilene, innerhalb der Periode stufaufwärts steigend; ihm folgen nacheinander in gleicher Weise die Soli einzelner Instrumente — Violoncell, Fagott, Horn, Flöte, die Oboen in Oktaven, unter figurativer Begleitung des Klavieres und einzelner orchestraler Füllstimmen. Die Modulation geht von *a dur* nach *h moll* und *fis moll*, hier länger verweilend. In dieser Tonart nimmt die Flöte mit den Geigen und Bratschen das Hauptthema auf, motivisch gefolgt von dem Klavier; nach drei starken Schlägen auf dem Quartsextakkord von *fis moll* bereitet das Klavier mit einem harmonisch ausgefüllten Kettentriller und ritardirenden Läufen den Übergang in die Haupttonart *d dur* vor. Es wiederholt sich nunmehr (Takt 225) der erste Theil vom Einsatz des Klavieres. Doch nicht ganz gleich. Während dort (Takt 67) das Klavier in der höheren Oktave das Thema wiederholt, nehmen es hier nach dem ersten Einsatze des Klaviers die Streicher in der höheren Oktave auf (Takt 233). Während dort die Modulation sich nach *e dur* und *a dur* wendet, geht sie hier nach *d moll* und *f dur*, in welcher Tonart Motiv *l* eintritt, die Cantilene folgt mit Wendungen nach *d moll*, *g moll*, wieder *d moll*. Das folgende hält sich von Takt 296 wieder in der Haupttonart, wie dort in der Dominantentonart mit allen den entsprechenden Ausweichungen genau wiederholt (dort von Takt 137—165, hier Takt 299—340). Nur die Klaviersolostelle vor der Trillerkadenz erfährt hier eine reichere Ausführung in chromatischen Läufen, Akkordfiguration, gewürzt mit chromatischen Zwischentönen und den beliebten Aufsprüngen vom Dominantton in die chromatisch ansteigenden Töne bis zur Terzdezim. Vor dem Abschluß folgt noch die orchestrale Überleitung zur Bravourkadenz mit den Takten 16—23 des ersten *Tutti*, und den Akkordschlägen als Aufforderung das Bravourspiel zu beginnen. Der Schluß des ersten Orchestertutti (Takt 46—56) ist auch Schluß des Satzes. Nur der letzte Takt ist behufs ausgiebigeren volleren Abschlusses rhythmisch ausgeweitet

Gehen wir nunmehr an die Erörterung der Frage, kann dieser Konzertsatz von Beethoven sein? Sprechen äußere oder innere Gründe dagegen und welche sprechen für die Echtheit?

Von den vor 1800 von Beethoven komponirten Konzerten sind nur drei bekannt.

Vorerst das 1784 komponirte Konzert in *es dur*[1] in drei Sätzen. Das Manuskript[2] ist nicht, wie Thayer[3] annimmt, von Knabenhand geschrieben, sondern eine Abschrift von fremder Hand. Die Aufschrift »*un Concert pour le Clavecin ou Forte-piano composé par Louis van Beethoven agé de douze ans*« ist von Knabenhand und zwar der Beethoven'schen. Auch ist die Stimme von Beethoven revidirt, Vortragszeichen hinzugefügt; ferner einzelne Stellen, die wirklich überflüssig und modemanierlich sind, mit derselben Tinte wie derjenigen der Revision gestrichen. Die Revision rührt wahrscheinlich aus einer späteren Zeit als die Aufschrift. Der erste Satz *Allegro moderato* C, 266 Takte, mit einem marschartigen, im 2. Theil leise an den Marsch im Fidelio mahnenden Thema. Eingezeichnet sind nur Flöte, Hörner und Violinen; sowohl Haupt- wie Seitenthema werden von den Flöten, das erstere mit Begleitung der Hörner gebracht.[4] In Anlage und Ausführung pueril verräth das Konzert an einzelnen Stellen, wie z. B. im Seitenthema und eingangs der Durchführung in einem neuen Thema des Klaviersolos das Streben nach Originalität. Allenthalben machen sich Modefigurationen breit. Überladen mit Verzierungen ist das *Larghetto c dur* $^3/_4$, während das *Rondo es dur* $^2/_4$ (mit einem Zwischsatz in *es moll*) in der »galanten Manier« von Neefe, Dittersdorf gehalten ist.

Die beiden anderen sind die bekannten Konzerte in *b dur* Op. 19 und *c dur* Op. 15; ersteres nach der Vermuthung Nottebohm's[5] im Konzert der Wiener Tonkünstlersocietät am 29. März 1795 gespielt. Aus den Skizzen selbst gehe aber nicht mit Sicherheit hervor, daß das *b dur*-Konzert zu diesem Termin fertig war; Nottebohm stellt nur die Vermuthung auf, da er sonst kein anderes Konzert kennt. Er weist noch auf das Konzert von 1784 hin, von dem er es für unwahrscheinlich hält, daß es 1795 von Beethoven noch gespielt wurde. Sicher ist nur erstens, daß das damals von Beethoven gespielte Konzert für die Wiener »ganz neu« war, zweitens, daß Beethoven gegen Anfang des Jahres 1799 das Konzert in *b dur* um-

---

[1] Thayer Chronologisches Verzeichniß der Werke L. v. Beethovens. Nr. 7.

[2] Im Besitz von Artaria & Co. in Wien. Es ist nur die Klavierstimme mit in dieselbe übertragenen Orchesterstellen vorhanden.

[3] L. v. Beethovens Leben I S. 128.

[4] Vgl. S. 17.

[5] Zweite Beethoveniana S. 69 ff.

arbeitete [1] und drittens daß nach Beethoven's eigenen Worten in dem Briefe an die Herren Breitkopf und Härtel vom 22. April 1801 das bei Hofmeister und Kühnel gegen Ende des Jahres 1801 erschienene Konzert in *b dur* früher komponirt ist als das im März desselben Jahres von T. Mollo u. Comp. in Wien herausgegebene Konzert in *c dur*. Die Stelle im Briefe ist auch sonst für uns von Belang: »— ich merke dabei bloß an, daß bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert, aber ebenfalls noch nicht unter meinen besten von der Art gehört, dies sei bloß ein Wink für ihre Musikalische Zeitung in Rücksicht der Beurtheilung dieser Werke, obschon, wenn man sie hören kann, nämlich: gut, man sie am besten beurtheilen wird. — Es erfordert die musikalische Politik die besten Konzerte eine zeitlang bei sich zu behalten.« —

Das Konzert in *cdur* war 1798 fertig. Dies geht nicht nur aus der Bemerkung Tomaschek's hervor [2], daß Beethoven in diesem Jahre zwei Konzerte gab, in denen er sowohl sein *c dur*- als auch sein *b dur*-Konzert spielte, sondern wie Nottebohm nachwies, auch aus den Skizzen. [3]

Beethoven hat bis 1800 in Wien, soweit bis jetzt bekannt, an folgenden Tagen Klavierkonzerte gespielt: 29. März 1795 (ein »neues Konzert«), 18. Dezember 1795, 8. Jänner 1796, 27. Oktober 1798, 2. April 1800 (ein neues Konzert). [4] Von zwei Konzerten ist ausdrücklich gesagt, daß sie am Aufführungstage neu waren. Daß Beethoven einmal (wahrscheinlich 1796) ein Konzert von Mozart gespielt hat, beweist schon der Umstand, daß er zum ersten und letzten Satz des Mozart'schen *d moll*-Konzertes Kadenzen aufgeschrieben hat. Übrigens ist anzunehmen, daß ein Klavierspieler und Tonsetzer wie Beethoven eine besondere Befriedigung in der Aufführung eigener Konzertkompositionen gefunden hat.

---

[1] Vgl. Nottebohm Zweite Beethoveniana S. 47, 66, 69 fg., 229, 479. Thayer, Beethoven's Leben I 238, 286, 294, II 128. Die von den beiden Forschern angenommene Chronologie der an diesen Stellen besprochenen Werke ist vielfach widersprechend. Näher darauf einzugehen, ist hier nicht der Platz. Mit Sicherheit ist aus den Vorlagen nur das oben Aufgestellte anzunehmen.

[2] Libussa, Jahrbuch für 1845, 4. Jahrgang, Prag. »Wenzel Johann Tomaschek. Selbstbiographie« S. 374.

[3] Zweite Beethoveniana S. 64 fg.

[4] Das Datum des Konzertes der Sängerin Bolla, in welchem Beethoven ein Klavierkonzert vortrug, ist nicht sicher gestellt 1796 oder 1798. Vgl. Hanslick. Geschichte des Konzertwesens in Wien S. 105. Thayer und Nottebohm.

Von derartigen Werken ist vor 1800 noch bekannt: das *Rondo in b dur* aus dem Anfange der 90er Jahre, als nachgelassenes Werk 1829 erschienen. Die chronologische Folge der späteren Werke dieser Gattung ist: 1800 *Concert c moll op.* 37, 180$^3/_4$ *Tripelconcert op.* 56, 180$^5/_7$ *Concert op.* 58 *g dur*, 180$^7/_8$ *Clavierumsetzung des Violinconcertes*, 1808 *Chorphantasie op.* 80, 1809 *Concert es dur op.* 73. Aus dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts sind also 6 Klavier-Konzertkompositionen erhalten zu einer Zeit, da Beethoven's Ruhm als Klaviervirtuose in betrübendem Niedergange war. Sollte Beethoven von 1784 bis 1795 (wenn wir dieses Jahr als Kompositionszeit des Konzertes in *b dur* wirklich annehmen und nicht eine spätere Zeit) kein Klavierkonzert geschrieben haben? Er spricht selbst in dem oben citirten Briefe von seinen ersten Konzerten; es müssen also, da das *c dur*-Konzert 1798 komponirt ist, neben dem *b dur*-Konzert noch andere existirt haben. Und wenn »die musikalische Politik verlangt, daß die besten Konzerte eine zeitlang zurückbehalten werden«, umsomehr werden Werke, »die nicht unter seine besten von der Art gehören,« von ihm ganz »zurückbehalten« worden sein. Man weiß, wie Beethoven über Werke aus vorangegangenen Perioden seiner Schaffensthätigkeit zu sprechen und urtheilen, vielmehr abzuurtheilen liebte, wie er, stetig wachsend und fortschreitend, die früheren Stadien herabsetzte und degradirte. Man darf wohl solchen harten Tadel erhabener Selbstkritik weder Beethoven noch anderen Künstlern zum Vorwurf machen.

Zu dem berechtigten Ehrgeiz eines Klaviervirtuosen damaliger Zeit mit eigenen Kompositionen vor das Publikum zu treten, kam auch das Verlangen der Hörer, den Spieler auch als Tonsetzer kennen und schätzen zu lernen. Im Verzeichniß der »kurfürstlich-kölnischen Kabinets Kapell- und Hofmusik«[1] steht: »Klavierkonzerte spielt Herr Ludwig van Beethoven und Neefe akkompagnirt bei Hofe, im Theater und in Konzerten.«

Beethoven wird sich wohl nicht begnügt haben, mit seinem puerilen *Es Konzert* von 1784 bei Hofe aufzuwarten, und somit meint auch schon Thayer[2] ». . . . es ist keineswegs eine vage Vermuthung, daß Beethoven seine Kraft auch in anderen Konzerten für Klavier und volles Orchester versucht habe, als in dem von 1784.«

Daß aber Prag der Fundort des unbekannten Konzertsatzes ist, dürfte wiederum nicht auffallen, aus mehrfachen Gründen.

Nicht nur 1798 war Beethoven in Prag und spielte daselbst seine beiden zum Druck bestimmten Klavierkonzerte. Beethoven war

---

[1] Bossler »Musikalische Correspondenz« 13. Juli 1791.
[2] I 236.

auf der Durchreise nach Nürnberg Ende 1795 daselbst[1] und gab eine Akademie. Am 19. Februar 1796 schreibt Beethoven an seinen Bruder Nikolaus aus Prag: ». . . . für's erste geht mir's gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr. Auch Geld werde ich diesmal ziemlich bekommen; ich werde noch einige woche verweilen hier und dann nach Dresden, Leipzig, Berlin reisen . . . .« Von öffentlichen Konzerten während dieses mehrwöchentlichen Aufenthaltes ist Nichts bekannt, immerhin dürfte Beethoven auch während dieses zweiten Aufenthaltes neben den Klaviersonaten, Kammermusikstücken und freien Phantasien auch ein Konzert mit einer Privatkapelle in einem adeligen Hause gespielt haben, vielleicht auch nur mit Streichquartettbegleitung als Ersatz des ganzen Orchesters.[2] Es dürfte nicht auffallen, daß ein derartiges Werk von Musikern kopirt und privatim verbreitet wurde. Geschriebene Musikalien waren damals noch verbreiteter als heute.[3]

Doch holen wir nicht zu weit aus. Es dürfte nach dem Gesagten feststehen, daß kein äußerer Grund gegen die Möglichkeit der Existenz einer Beethoven'schen Konzertkomposition aus dieser Zeit spricht, vielmehr Alles dafür, und warum gerade diese Zeit als maßgebend gewählt wurde, wird nach der Untersuchung der inneren Beschaffenheit des Werkes als selbstverständlich angesehen werden.

Nach dem ersten Blick auf die Partitur erkennt man, daß hier ein Werk vorliegt, welches unter dem direkten Einfluß Mozart's entstanden ist, und nach voller Durchsicht der Komposition gewinnt man die Überzeugung, daß das mächtige Vorbild deutliche Spuren der Verwandtschaft dem Ableger aufgeprägt hat. Schon das Thema ist mozartisch in der Erfindung. In innigster Beziehung zu demselben stehen die Themen von zwei Klavierkompositionen Mozart's. Der dritte Satz der 1779 komponirten Klaviersonate[4] beginnt:
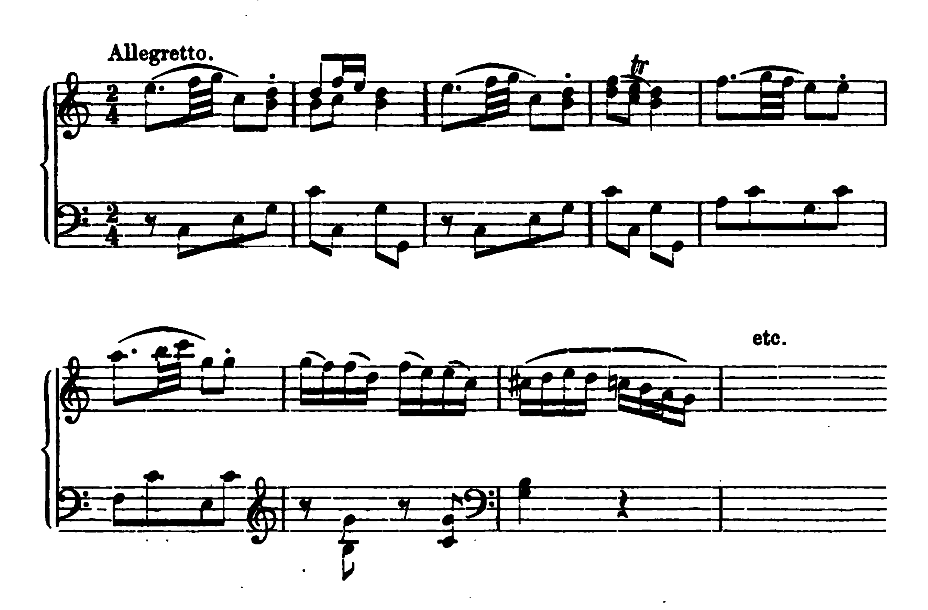
---

[1] Dlabacz »Künstlerlexikon für Böhmen«, Thayer II 6.
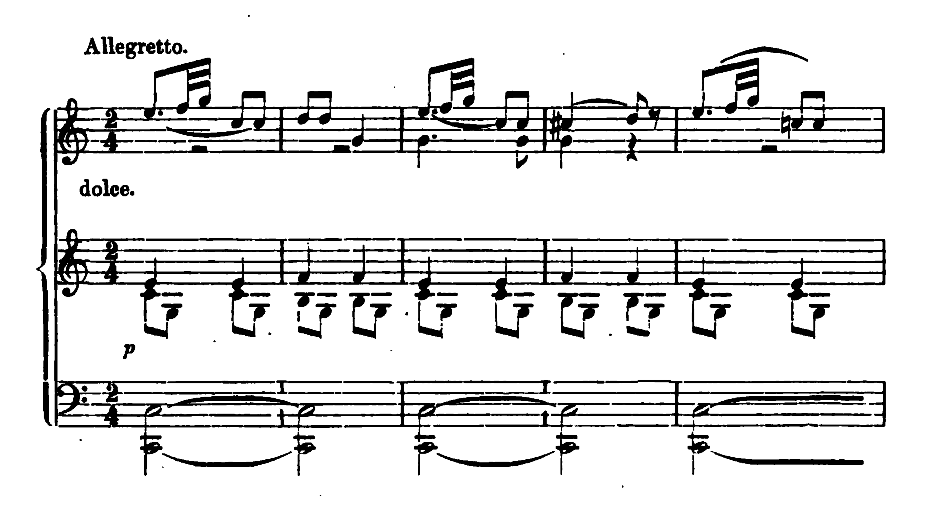
[2] Nähere Daten waren hisher nicht nachweisbar. In Prager Zeitungen fand ich keine Notiz hierüber.

[3] Musiklehrer versahen häufig selbst das Amt des Kopisten. Um den naheliegendsten Fall zu citiren: Im kleinen Archiv des Blindeninstitutes am Hradschin sind die meisten Musikalien geschrieben, so z. B.: das Largo des c dur-Konzertes für Klavier allein unter dem Titel »Adagio favorito per il Forte-Piano solo«, ein Stück, das in Wien und Hannover gedruckt und um 30 Kr. resp. 10 Ngr. zu haben war.
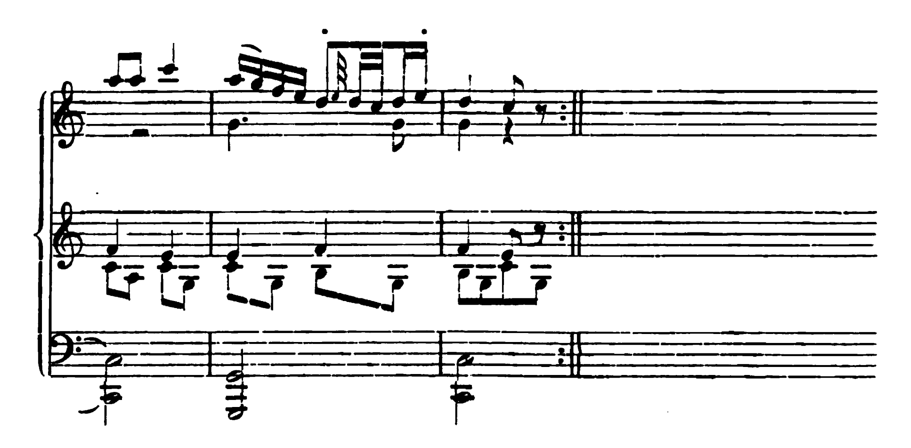
[4] Köchel Chronol. themat. Verzeichniß der Werke Mozart's, Nr. 330; Breitkopf und Härtel's Gesammtausgabe Serie 20 Nr. 10. Die Sonate hat am Autograph die Aufschrift »Sonata I«, gehört zu den 3 zuerst erschienenen Sonaten des Meisters, und ist dreisätzig: Allegro moderato, Andante cantabile, Allegretto.
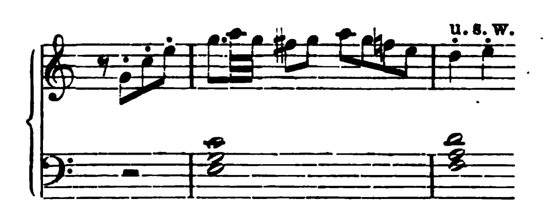


Im dritten Satz der am 29. Mai 1787 komponirten Klaviersonate zu vier Händen [1] nimmt Mozart ein ähnliches Thema.



[1] Köchel Nr. 521, Br. u. H. Serie 19 Nr. 5 in 3 Sätzen — Allegro, Andante, Allegretto.



Während Mozart sich streng in der Haupttonart hält, Tonika und Dominante wechseln läßt und nebenbei die Unterdominante berührt, rückt das Thema im vorliegenden Konzertsatz gleich in den Mollton der zweiten Stufe und bringt im zweiten Motiv einen Anklang an das zweite Motiv des ersten Klaviersolos im ersten Satz des Klavierkonzertes in *c dur* von Beethoven.[1]



Aber nicht nur im Hauptthema, auch in der ganzen Anlage nähert sich der Konzertsatz den Mozart'schen Vorbildern. Es ist unzweifelhaft, daß Beethoven auf die Klavierkonzerte Mozart's ein sehr gründliches Studium gewendet hat.[2] Und wie er noch 1797 in

---

[1] Das Hauptthema des Konzertsatzes selbst hat, allerdings nur entfernte Ähnlichkeit mit Motiven und Themen einiger anderer Beethoven'scher Kompositionen: so dem Thema der »sechs leichten Variationen« für Klavier in gdur (über ein Originalthema, komponirt um 1800; Br. u. H. Serie 17 Nr. 15), dem Thema der Variationen im Klavier-Quartett es dur, komponirt 1785 (aus dem Nachlaß herausgegeben. Br. u. H. Serie 10, Nr. 4), mit dem Anfang des ersten Zwischensatzes im Rondo der Sonate op. 22 bdur, komponirt 1799—1800 (Br. u. H. XVI, 11) — Alle selbständig geartet trotz ihrer gemeinschaftlichen Familienzüge.

[2] Vgl. Otto Jahn »W. A. Mozart« 1. Ausgabe 4. Theil S. 57. Thayer II, 36.

einer anderen Kunstgattung[1] entschieden wetteifern wollte mit Mozart, so scheint der vorliegende Konzertsatz direkt hervorgerufen von einem Mozart'schen Werk, und wenn ich Eines herausgreifen sollte, vom wunderherrlichen Konzert in *d moll*[2], mit dessen erstem Satze er gewisse Analogien hat, und mit welchem Beethoven sich jedesfalls eingehendst vertraut machte, wie schon die zu demselben ausgearbeiteten Kadenzen von ihm beweisen.

Der Konzertsatz steht in seiner Ausdehnung und Eintheilung zwischen dem ersten Satze des Beethoven'schen Konzertes von 1784 und dem Mozart'schen ersten Satze, letzterem viel näher als den ersten Sätzen der Beethoven'schen Konzerte in *b dur* und *c dur*. In Taktzahlen ausgedrückt:

	Erster Theil Orchester Tutti	Erster Theil V. 1. Klaviersolo	Durchführung	3. Theil	im Ganzen
Beethoven, Konzert *es dur* 1. Satz	46	95	45	80	266
» Konzertsatz	58	114	52	138	362
Mozart, Konzert *d moll* 1. Satz	76	99	79	144	398
Beethoven, Konzert *b dur* 4. Satz	90	108	87	115	400
» » *c dur* 1. Satz	106	131	109	132	478

Besonders schmalbrüstig ist die Durchführung. Dasjenige, worin Beethoven später der unerreichte Meister werden sollte, wohin er manchmal den Schwerpunkt der Konzeption verlegt, zeigt sich hier wie in den meisten anderen Jugendkompositionen in Dürftigkeit, nicht etwa allein in der Zahl der Takte (das wäre gar nicht maßgebend), nein, in der Art der Ausführung.

Wie um den Mangel zu beheben, wird behufs reicherer Abwechslung das erste und zweite Thema im dritten Theil in *f dur* wiederholt; die Überleitung hierzu hat Läufe, aber keinen Körper. Was Mozart bei der Wiederholung mit dem zweiten Thema in ungezwungener Weise vollzieht, indem er es zuerst in *f dur* einsetzen und dann erst zu *d moll* kommen läßt, geschieht hier in äußerlicher Weise — eine Nachbildung ohne innere Nothwendigkeit. Mozart'sche Trillerkadenzen und stereotype Läufe kehren in dem Konzertsatze wieder. Auch die oben S. 458 mitgetheilte Akkordfiguration mit

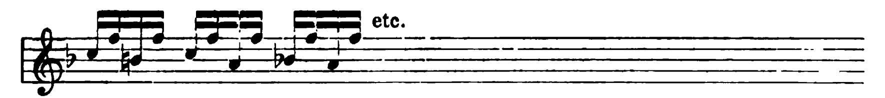
[1] Beethoven, Quintett op. 16 in *es dur* für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott, Mozart, Quintett *es dur* für dieselben Instrumente, komponirt 1784 (Köchel Nr. 452).

[2] Komponirt 1785 in Wien, Köchel 466.
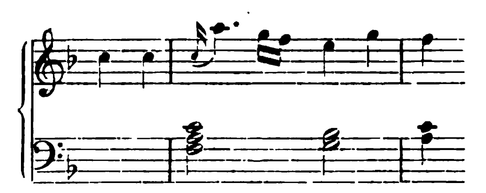
den durchgehenden chromatischen Tönen scheint, so selbständig sie sich giebt und so sehr sie in der Führung den Stempel Beethoven'scher Klaviertechnik trägt, nach Mozart'schem Muster frei hervorgegangen.



mit der gleichen Figuration in der zweituntereren Oktav für die linke Hand.



Es ließen sich diese Analogien weiter verfolgen: wie im Verlauf des Satzes bei Mozart das Klavier mit Akkordfigurationen einfällt, bei Beethoven das Klavier dem Orchester die Weiterführung der Themen überläßt und mitten hinein figurirt, wie ähnlich die in die vom Orchester vorgetragenen Themen eingestreuten Klavierläufe sind, wie sich die Klaviergänge aus einzelnen Motiven herausentwickeln, bei Mozart in organischer Fortbildung, bei Beethoven in organischer Gegenbildung. Sogar das Hauptmotiv des Konzertsatzes von Beethoven ist rhythmisch identisch mit der Umbildung des zweiten Themas bei Mozart.



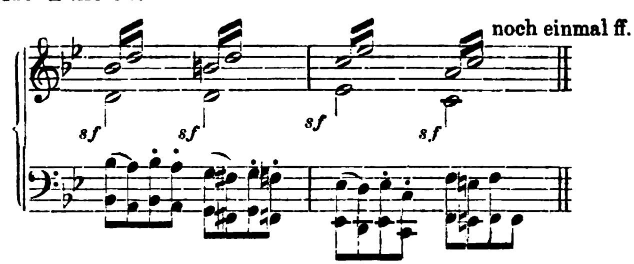
Die Spielfreudigkeit ist bei Mozart überhaupt feiner, edler: die Steigerung und Anspannung der Kräfte stetig wachsend bis zum Schluß, während Beethoven sein Pulver mit dem Eintritt des dritten Theiles bereits verschossen hat.

Nicht bloß die motivisch thematisch figurale Anlage und Ausführung ist mozartisch, auch die orchestrale Führung ist es. Das Orchester ist in beiden Sätzen identisch: *Flauto*, *Oboi*, *Fagotti*, *Corni* in *D*, *Trombe* in *D*, *Timpani DA* und der Streicherchor. Mozart begann seine Konzertkompositionen mit einem Orchester, das nur aus Streichquartett, 2 Oboen, 2 Hörnern bestand, und behielt diese Praxis bis 1784 zumeist bei. Nur in wenigen Ausnahmen veränderte er das Orchester (Streicher, 2 Flöten, 2 Hörner) oder bereicherte es, nahm zu Oboen und Hörnern 2 Fagotte, oder 2 Trom-

peten mit oder ohne Pauken. Erst 1784 vervollständigt er es dauernd, nimmt Streicher, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, und dazu zumeist auch 2 Trompeten und Pauken.

Das ist auch das Orchester des Konzertsatzes. Im *b dur*-Konzert Beethoven's vermissen wir die Trompeten und Pauken, während im *c dur*-Konzert noch 2 Clarinetten hinzukommen.

Im *c moll*-Konzert hat Beethoven das Orchester seiner 1. und 2. Symphonie; nebst den genannten Instrumenten noch eine 2. Flöte. Nicht nur in der Zusammenstellung des Orchesters, auch in der Mischung der Farben bieten sich genug Ähnlichkeiten. Es sei nur der Anfang erwähnt: Wie im *d moll*-Konzert Mozart's beginnt auch hier *Tutti* der Streicher, worauf die Bläser hinzutreten (Horn, Fagott, Oboe, Flöte), bis im 16. Takt das ganze Orchester ertönt. Auffallend ist die Bevorzugung der Oboe, die drei Themen einführt — eine Eigenthümlichkeit, die manche Kompositionen Beethoven's haben. Bei Mozart ist die Klangwirkung gesättigter, runder, die Vereinigung der verschiedenen Instrumentalkräfte innerlicher, ein lebendigeres Entgegentreten einzelner Klangkörper. Wie die Klavierstimme des Konzertsatzes ab und zu in den Bahnen Wanhal's oder Sterkel's wandelt, so daß man versucht wäre, in ihr Lager überzulaufen, so fällt auch die Orchestrirung ab und zu auf das Gebiet der *dii minorum gentium*. Der zweite Theil des Seitenthemas (Motiv i) ist in Inhalt und Ausführung ein solcher Überläufer in — ich möchte mich des barbarischen Ausdruckes bedienen — unbeethoven'sche Regionen; das Motiv selbst steht aber nicht tief unter einer Finalklausel im *b dur*-Konzert Takt 81.



oder einer ähnlichen im *c dur*-Konzert Takt 95.

Es ist eine nicht zu leugnende Thatsache, daß der Schulzwang — sei er freiwillig oder unfreiwillig — am auffälligsten in Schlüssen, Finalklauseln hervortritt. Es bedarf eines mächtigen Selbstbewußtseins, strammer Thatkraft, hier selbständig aufzutreten.

Wir sind durch die Gegenüberstellung der Komposition eines Meisters aus der Zeit seiner vollen Reife mit der Arbeit eines Jüngers

in ein arges, selbstverschuldetes Mißverhältniß geraten. Der Jünger ist Beethoven: Es steht nach dem Gesagten der Annahme nichts entgegen, daß der Konzertsatz von diesem sei. Weder äußere noch innere Gründe sprechen dagegen. Ist es aber sein Werk, dann kann es nur der Jüngling Beethoven geschaffen haben. Die Untersuchung hat unwillkürlich zur Zeitgrenze geführt, innerhalb welcher das Werk entstanden sein dürfte. Ich möchte als solche die Jahre knapp um 1790 ansehen, etwa 1788—1793. Die verhältnißmäßig reichere, motivisch mehr durchgearbeitete Ausführung des *b dur*-Konzertes darf nicht irreführen: Beethoven hat dasselbe 1798 umgearbeitet, also nach einer Zwischenzeit, in der er viel, sehr viel gearbeitet, gehört und erfahren hatte. Beethoven, der stets den strengsten Maßstab an seine Werke legte, suchte das Konzert nicht mehr hervor, wie so viele andere seiner Kompositionen aus der Jünglingszeit unedirt blieben und nur gegen seinen Willen in späterer Zeit herausgegeben wurden. Was er nicht zu den besten seiner Arbeiten zählte, wollte er lieber ungedruckt lassen. Und trotz der Mängel bietet auch dieser Konzertsatz Schönheiten, die uns in hohem Grade befriedigen und erbauen.

Man kann das Werk lieb gewinnen, ganz abgesehen von dem hohen historischen Werth einer derartigen Jugendarbeit.

Das Werk schlägt eine Brücke von dem Ufer, auf welchem das *Es dur*-Konzert von 1784 steht, zu dem uns gangbaren Gebiete der jugendlichen Beethoven'schen Muse. Der Jüngling hat in Wien 1787 mannigfache Anregungen bekommen, er sucht sie künstlerisch zu verwerthen, komponirt für den Bonner Hof und bereitet sich für seine Reisen vor. Sobald er zur Veröffentlichung von *opus* 1 kommt, läßt er Manches liegen, was ihm nicht mehr seiner würdig scheint. Uns scheint er darob doppelt werth, vorerst weil wir seine künstlerische Enthaltsamkeit bewundern und dann, weil wir deutlich wahrnehmen, wie stetig er wächst, wie sehr sein gewaltiges Ringen Phantasie und Vernunft stärkt und kräftigt, wie unentwegt sein Vorwärtsdrängen, wie unvergleichlich sein Vorwärtsdringen. Gerade solche Werke, wie der Konzertsatz sind hochzuhalten ob der darin zu Tage tretenden künstlerischen Selbsterziehung; nicht nur ästhetisches Gefallen, auch ethische Befriedigung erwecken sie in uns. Vielleicht gelingt es noch, die fehlenden Sätze des Konzertes aufzufinden.

Die Arie „Ach, mein Sinn“ aus J. S. Bach's Johannes-Passion.

Von

Philipp Spitta.

Elf Arien sind es, welche Bach im gesammten für die Johannes-Passion komponirt hat, wenn man nämlich an zwei Stellen ein Arioso mit der nachfolgenden Arie als Eins zusammenfaßt. Als er dem Werk die erste Gestalt gab, was wahrscheinlich noch in Cöthen, in den ersten Monaten des Jahres 1723, geschehen ist, stattete er es mit neun Arien aus; ich lasse sie hier in der Ordnung aufziehen, wie sie in der Passion nach einander erscheinen.

1. Von den Stricken meiner Sünden (*Alt*).
2. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten (*Sopran*).
3. Himmel reiße, Welt erbebe (*Baß* mit *Sopran*-Choral).
4. Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel (*Tenor*).
5. Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen (*Tenor*).
6. Eilt, ihr angefochtnen Seelen (*Baß* mit *Chor*).
7. Es ist vollbracht (*Alt*).
8. Mein theurer Heiland, laß dich fragen (*Baß* mit *Chor*-Choral).
9. Mein Herz! indem die ganze Welt (*Tenor*-Arioso) und: Zerfließe, mein Herze (*Sopran*-Arie).

Da Bach sich nicht im Besitze einer Passionsdichtung befand, die seinen Absichten ganz entsprach, auch keine Zeit mehr gehabt zu haben scheint, sich eine solche zu verschaffen, entlehnte er zu vier der obigen Arien die Texte aus der Passionsdichtung von Brockes (Hamburg 1712). Er that damit nichts, was nicht in seiner Zeit auch andere thaten; übrigens scheint er die Texte eigenhändig umgeändert zu haben. Sie gehören zu 1, 6, 8 und 9. Wie er zu den
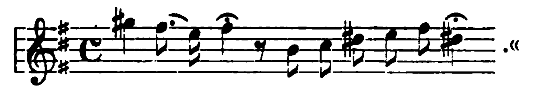
übrigen fünfen gekommen ist, hat sich bis jetzt nicht ermitteln lassen. Ich habe an anderm Orte (J. S. Bach II, S. 350 f.) die Vermuthung zu begründen versucht, daß er sie selbst zusammengestellt habe.

Nun unterwarf er aber nach einigen Jahren die Johannes-Passion einer durchgreifenden Umarbeitung, welche auch den Bestand der Arien antastete. 3, 4, und 5 des vorstehenden Verzeichnisses wurden einfach entfernt. Der Platz, wo 3 gestanden hatte (hinter dem Choral S. 31 der Ausgabe der B.-G.), blieb unausgefüllt. An die Stelle von 5 trat ein Baß-Arioso »Betrachte, meine Seel« und eine Tenor-Arie »Erwäge«; zu beiden Stücken entnahm Bach die Worte wieder aus Brockes' Gedicht. 4 endlich wurde durch die Arie »Ach, mein Sinn« ersetzt. Als ich den zweiten Band des »J. S. Bach« schrieb, war ich noch nicht im Stande, den Verfasser des Textes nachzuweisen, dessen sich Bach zu dieser Arie bedient hat. Inzwischen ist es mir gelungen, ihn zu finden. Zunächst aber möge der Text selbst hier stehen.

Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier? Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rath,
Und im Herzen stehn die Schmerzen
Meiner Missethat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

Christian Weise (1642—1708), der bekannte Zittauer Schulrektor, ließ im Jahre 1675 zu Leipzig erscheinen »Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken . . . . . Zu gebührender Nachfolge, so wol in gebundenen als ungebundenen Reden, allen *curiösen* Gemüthern *recommendirt*«; eine Anleitung zur Dicht- und Rede-Kunst mit Beispielen. S. 350 ff. handelt er von den Madrigalen und von den madrigalischen Oden; mit diesem letzteren Namen bezeichnet er strophische Gedichte, in welchen aber die Strophe madrigalischen Bau hat. Solche Oden, sagt er, seien vorzugsweise der Musik wegen in Aufnahme gekommen. Namentlich wenn es sich darum handle, einer »*Arie* [d. h. einem Instrumentalstück in Lied- oder Tanzform], *Alemande*, *Courante* u. d. g.« einen Text unterzulegen, könne man jene Art nicht wohl entbehren, denn die Textzeilen müßten sich nach der Länge der musikalischen Perioden richten, welche bald groß, bald klein seien. Der ungezwungene Wechsel zwischen längeren und kürzeren Zeilen war eben ein Merkmal des Madrigals. »Ich will ein Exempel geben«, fährt Weise fort, »auff die bewegliche *Intrade*

Herrn *Sebastian* Knüpfers, meines sonderbaren und hochgehaltenen Freundes:


.«

Nun folgt ein Gedicht, das ich, obgleich uns zunächst nur dessen erste Strophe angeht, dennoch ganz hier mittheilen muß, um seinen Gesammtinhalt klar zu machen.

»Der weinende Petrus.

1.

Ach mein Sinn, wo denkstu weiter hin?
Wo sol ich mich erqvicken?
Bleib ich hier? oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Außen find ich keinen Rath,
Und im Hertzen sind die Schmertzen
Meiner Mißethat,
Daß der Knecht den Herren gantz verleugnet hat.

2.

Ach wie sind wir Menschen schwach und blind!
Wir trotzen im Gelücke;
Doch so bald ein Gewitter knallt,
Weicht der Helden-Muth zurücke.
Gestern war ich unverzagt,
Und ich hätte bei der Kette
Leib und Blut gewagt;
Aber nun erschreckt mich eine schwache Magd.

3.

Ist er nicht der Völker Zuversicht,
Der Weg, das Heil, das Leben?
Und ich wil nicht einmahl so viel
Ihm zur Dienstbarkeit ergeben?
Seine Macht ist ewig groß,
Und sein Leiden hilft zu Freuden
In des Vatern Schoß:
Und ich gebe mich von seinem Dienste loß.

4.

Aber doch mein Jesus lebet noch,
Der kan mich nicht erdrücken,
Und er wird als ein frommer Hirt
Auf sein armes Schäfgen blicken:

Wird mir gleich der Sünden-Hahn
Im Gewißen krehen müssen,
Ach so sieht mich an,
Der mit einem Blicke wieder helffen kan.

5.

Ach mein Hort, ach tritt an meinen Ort
Und hilff mir treulich kämpfen,
Oder laß dieses Thränen-Maß
Dein erhitztes Feuer dämpfen,
Nim das schwache Löse-Geld
Und erfreue meine Reue,
Eh die gantze Welt
Über mir und meiner Schuld zusammen fält.«

Sebastian Knüpfer, einer der würdigsten Vorgänger Bach's im Leipziger Thomaskantorat, bekleidete dieses Amt von 1657 bis zu seinem Tode 1676. Weise sagt, er habe die Form vorstehender madrigalischen Ode zum zweiten Male angewendet für eine Nachtmusik am 7. Juli 1673; also muß sie selbst vor diesem Datum gedichtet sein. Sie wird wohl in die Zeit vor 1668 fallen, da er in diesem Jahre Leipzig verließ, um bald darauf (1670) eine Lehrerstelle am Augusteum zu Weißenfels anzutreten. Jedenfalls stammt die Freundschaft mit Knüpfer aus der Zeit seiner Leipziger Studenten- und Magister-Jahre. Sein Sinn für Musik hat ihn auch später noch mehren hervorragenden Musikern nahe gebracht. Johann Krieger, gleichzeitig mit ihm in Zittau wirkend, setzte auf Dichtungen von Weise seine »Musikalischen Ergetzlichkeiten«, und ließ sich auch als Kirchenkomponist von seiner Verskunst unterstützen; mit dem älteren Bruder, Johann Philipp Krieger in Weißenfels, war Weise gleichfalls bekannt[1]. Die Intrade nun von Knüpfer's Komposition, welcher Weise seine madrigalische Ode unterlegte, und deren Anfang er in Noten mittheilt[2], muß ein tanzartiges Stück gewesen sein. Weil sie »beweglich« genannt und mit einem geistlichen Texte verbunden wird, dächte mancher vielleicht lieber an eine Instrumental-Einleitung zu einer Kirchenmusik. Aber eine solche heißt in jener Zeit allgemein Sonate oder Sinfonie, und außerdem spricht Weise vorher ausdrücklich von Allemanden und Couranten. Tänze für Gesang einrichten, war durch das ganze 17. Jahr-

[1] Christian Weisens *Curiöse* Gedancken von Deutschen Versen. Leipzig, 1702. S. 449 und 332.

[2] Ich bemerke, daß in der Auflage von 1690 dies musikalische Citat fortgelassen ist.

hundert in Deutschland beliebt; freilich war dies immer noch etwas anderes, als das von 1700 an in Frankreich grassirende Parodiren von Instrumentalstücken, das dann auch in Deutschland seinen Wiederhall fand (Sperontes). Wie gewandt Weise solche Aufgaben zu lösen wußte, hat er auch in andern Fällen bewiesen[1]. Knüpfer's Intrade denkt man sich am schicklichsten als Einleitungstück einer Folge von Tänzen.

Daß die erste Strophe von Weise's Gedicht der Text zu der Arie der Johannes-Passion ist, hat der Leser gesehen. Die Abweichungen des letzteren, welche die Vergleichung ergiebt, machen die Annahme unmöglich, daß Bach unmittelbar aus dem Buche Weise's geschöpft haben könne. Fast ausnahmslos sind diese Abweichungen Verschlechterungen, und wir haben keinen Grund zu dem Verdachte, daß Bach seine Vorlage behufs musikalischer Benutzung muthwillig entstellt haben sollte. Knüpfer war einer seiner Amtsvorgänger. Wenn wir erwägen, wie pietätvoll sich Bach gegenüber Kuhnau verhielt, wie er mancherlei aus seinen Werken für sich entnahm, in Äußerlichkeiten ihn sogar nachahmte, so liegt der Gedanke nicht fern, das Knüpfer's Intrade mit Weise's Text, die er vielleicht im Notenschatz der Thomasschule fand, seine Theilnahme anlockte, und ihn veranlaßte, wenigstens ein Stück der Dichtung für seine Zwecke gelegentlich neu zu verwenden. Der verderbte Text müßte dann schon in dieser Vorlage gestanden haben; vielleicht war sie durch mehrfache Abschriften verfälscht, oder auch theilweise schwer leserlich.

Ein Meisterstück des Stils ist die Strophe selbst in ihrer Originalgestalt nicht. In Zeile 2 und 3 spielt der Dichter auf das Bibelwort an »Dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: Fallet über uns! und zu den Hügeln: Decket uns!« (Lucas 23, 30). Zu dem Gedanken bildet die Frage: Bleib ich hier? nicht den richtigen, oder doch nicht den richtig ausgeprägten Gegensatz. Im übrigen ist jedoch alles korrekt und klar. Der erste Gewinn, den wir aus der Vergleichung des Originals mit der Bach'schen Textform ziehen, ist der, daß wir angeleitet werden, den Wortsinn der letzteren zu verstehen. Diese Anleitung ist sehr erwünscht; ich bekenne, daß ich vordem den Text nahezu als Galimathias angesehen habe.

Weise überschreibt das Gedicht »Der weinende Petrus«, legt es also einer bestimmten Person in einer bestimmten Lage in den Mund. Hat sich Bach des Dichters Auffassung angeeignet? Es spricht einiges dagegen. Zunächst die Beschaffenheit der älteren Arie,

---

[1] Man sehe *Curiöse* Gedancken von Deutschen Versen. S. 122 und 123.

die anfänglich an dieser Stelle stand, insofern wir in ihr eine erbauliche Betrachtung des frommen Christen vor uns haben, welche an die Verleugnung des Petrus angeknüpft wird; daß sie dieses ist, geht klar aus der ermahnenden Schlußzeile hervor. Die biblische Handlung mit all ihren hervortretenden Momenten zu dem Empfinden der christlichen Gemeinde sofort in unmittelbare Beziehung zu setzen, ist ja überhaupt eine Stileigenthümlichkeit der Passion: an demselben Punkte der Handlung tritt bekanntlich in der Matthäus-Passion der herrliche Bußgesang »Erbarme dich« ein. Auch fallen einige Textänderungen auf. Die Wendung: »Bei der Welt ist gar kein Rath«, statt »Außen find ich keinen Rath«, scheint die pietistische Anschauung des Gegensatzes wiederzuspiegeln, der zwischen der »Welt« und dem allein Friede bringenden Leben in Christo besteht, eine Anschauung, welche Petrus in jener Situation nicht haben konnte. »Weil« statt »daß« am Anfang der letzten Zeile könnte andeuten sollen, daß bei der Vorstellung von dem Fehltritt des Petrus das Bewußtsein der eigenen Sündhaftigkeit im Christen sich stärker geltend macht. Aber diese Deutungsversuche sind doch nur möglich, so lange man jede der Stellen für sich und außer dem Zusammenhange betrachtet. Zu dem Sinn des Ganzen stehen sie in Widerspruch. Grade daraus entstand zumeist die Unverständlichkeit des Textes, daß man, wie die madrigalischen Stücke in den Passionen nun einmal eingefügt und wie sie stilisirt zu werden pflegten, zunächst von der Auffassung ausgehen mußte, man habe es auch hier mit einer allgemeinen erbaulichen Betrachtung zu thun. Nimmt man dagegen die Arie als eine Äußerung des reuigen Petrus, so beseitigt man dadurch freilich nicht einzelne unklare und ungeschickte Ausdrücke: das Ganze aber wird nunmehr voll verständlich und gewinnt einen erhöhten charakteristischen Reiz.

Es verdient Beachtung, daß der Choral, welcher der Arie folgt und den ersten Theil der Johannes-Passion abschließt, auf die Person des Petrus, seine Verleugnung und seine Reue direkten Bezug nimmt, und erst mit der fünften Zeile die Nutzanwendung auf den Christen macht. In der Johannes- wie in der Matthäus-Passion pflegen die Choräle nur auf Bibelwort zu folgen, nicht auf madrigalische Dichtung. Daß am Schluß der Johannes-Passion dem madrigalischen Chore noch ein Choralchor angefügt ist, kann nicht in Betracht kommen; es beruht auf einem alten Brauche, von dem Bach nicht abweichen wollte (J. S. Bach II, S. 359). In der Matthäus-Passion folgt nur einmal ein Choral auf ein madrigalisches Stück, merkwürdigerweise an derselben Stelle, wo es auch in der Johannes-Passion geschieht: nach Petri Verleugnung. Dort löst sich das zerknirschte

Flehen der Altarie schön in die milde, trostvolle Fassung des Chorals auf. Daß Bach, wenn er schon einmal von seinem Grundsatze betreffs Einfügung der Choräle abwich, einen solchen inneren Zusammenhang und Fortgang für unerläßlich hielt, darf man als sicher annehmen. Davon war nun zwischen der älteren Arie »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel« und dem Chorale »Petrus, der nicht denkt zurück« keine Spur vorhanden, und diese innere Zusammenhangslosigkeit war unzweifelhaft der Grund, warum Bach die Arie entfernte. Nicht einen Ausbruch der Verzweiflung erwartet man hier zu hören, als Petrus bitterlich weinend hinausgegangen ist, sondern den Ausdruck eines tiefen, aber in Reue schon gelösten und gelinderten Schmerzes. Diese Empfindung, welche auch das ganze Gedicht Weise's zur Darstellung zu bringen sucht. hat Bach mit der Kraft seines Genius der neuen Arie eingehaucht. Um aber bei der ausnahmsweisen Verbindung von Madrigal und Choral den psychologischen Zusammenhang möglichst eng zu machen, konnte er gar kein willkommeneres Mittel finden, als dasjenige, welches das Gedicht schon darbot: die Personifikation. Von der Schwäche und Reue des Petrus hat der Evangelist eben erzählt; so angekündigt tritt gleichsam Petrus selber vor uns hin; schließlich faßt der Choral sein Thun noch einmal zusammen und schließt mit einer erbaulichen Wendung und Gebet.

Die musikalische Form der Arie »Ach, mein Sinn« ist eine ganz besondere. Im Grunde finden wir die typische Dreitheiligkeit. Aber diese ist durch eine andre Formidee überkleidet, die sich am stärksten bemerkbar macht an derjenigen Stelle, wo der dritte Theil sich dem zweiten anfügt. Man könnte sagen, daß die Idee der Ciacona-Form mit der Idee der dreitheiligen Arienform hier einen Bund eingegangen ist, nur daß das Ciacona-Thema sonst sich auf vier bis acht Takte zu beschränken pflegt, und auch lieber in die Unter- oder Mittelstimmen gelegt wird. In unserer Arie wird es durch das sechzehntaktige Ritornell dargestellt; ihr Verlauf besteht eigentlich nur darin, daß dieser Abschnitt sich immer von neuem wiederholt: von Takt 17 in Fis moll, Takt 32 in Cis moll, Takt 52 in E dur, Takt 63 in H moll, Takt 74 in Fis moll. Die Wiederholungen sind zwar nicht immer ganz vollständig und kontinuirlich, da die gleichzeitige Rücksicht auf die dreitheilige Arienform dies verbot. Aber sie fallen doch klar genug ins musikalische Bewußtsein, um hier die Vorstellung einer Empfindung hervorzurufen, die an einen einzigen Gegenstand wie festgebannt ist. Man darf wohl fragen, ob Bach auf ein solches Tonbild gekommen wäre, wenn ihm nicht die Person des Petrus vorgeschwebt hätte. in dessen Seele zur Stunde nichts

andres Raum hat, als der eine schmerzliche Gedanke an seine Verleugnung Christi.

Nach all diesem werden wir über die Absicht des Komponisten nicht im Zweifel sein. Freilich wird nun auch die Erwägung unabweisbar, ob das was er beabsichtigte mit dem Stile einer Passionsmusik vereinbar ist. Aber von einer wirklichen Dramatisirung — die allerdings in einer Kirchenkomposition unstatthaft wäre — hält sich Bach doch weit genug entfernt. Ein äußeres Merkmal dafür ist schon der Umstand, daß Petrus, wenn er in der biblischen Erzählung redend eingeführt wird, Baß singt, während unsere Arie für eine Tenorstimme gesetzt ist. Gewisse dramatische Manieren, welche den deutsch-protestantischen Komponisten durch das italiänische Oratorium vermittelt worden waren, haben auch anderweitig in der Johannes-Passion, ja selbst in der Matthäus-Passion ihre Spuren zurück gelassen, ohne die Einheitlichkeit des Stils empfindlich zu schädigen. Im innersten Grunde bleibt man darüber doch nicht im Unklaren, daß in der Arie »Ach, mein Sinn« hinter der Empfindungsäußerung des Petrus das Empfinden der evangelischen Gemeinde steht. Nur daß dieses in den andern madrigalischen Stücken unmittelbar, hier aber durch eine Zwischenperson vermittelt zum Ausdruck kommt, ist nicht unbedenklich. Der Standpunkt, welchen der Hörer sonst einnimmt, muß dieser Arie gegenüber verschoben, so zu sagen weiter zurück verlegt werden. Dadurch tritt die Arie, es ist nicht zu leugnen, um ein weniges aus dem Kreise der andern madrigalischen Stücke heraus. Aber um den Preis einer Komposition von so eigenartiger Schönheit werden wir uns die kleine Störung schon gefallen lassen.

Kritiken und Referate.

Dr. Otto Elben, Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund uud seine Glieder. Zweite Auflage. Tübingen, 1887. Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung. 8. XII und 478 Seiten.

Der deutsche Männergesang hat in unserm Jahrhundert eine so stark hervortretende Rolle gespielt, daß es eine eben so naheliegende wie lohnende Aufgabe ist, seine Geschichte zu schreiben. Ich nenne die Aufgabe lohnend und fürchte dabei nicht den Widerspruch derjenigen, welche den Männergesang als Kunstgattung überhaupt gering achten. Was in sich die Kraft getragen hat, dergestalt in die Höhe und Breite zu wachsen, das muß in der inneren Natur des deutschen Volkes tief gewurzelt sein und ein Stück seines Wesens offenbaren. Den Bedingungen einer solchen charakteristischen Erscheinung nachzugehen, ist aber dann besonders anziehend und erfolgverheißend, wenn sich zwar ein gewisser Abschluß der Entwicklung erkennbar macht, ihre Wirksamkeit aber noch so weit fortbesteht, daß man sich des lebendigen Zusammenhanges mit ihr bewußt ist. Für niemanden möchte dieses in höherem Grade gelten, als für Otto Elben. Er hat überall in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus das deutsche Sängerleben kennen gelernt, er hat vierzig Jahre hindurch dem Stuttgarter Liederkranze angehört und hat eben so lange bei dem Ausbau des Vereinswesens der deutschen Sänger an leitender Stelle mitgewirkt. Viele bedeutende Einrichtungen desselben sind auf ihn als Urheber zurückzuführen, mit gewissen Phasen seiner Entwicklung ist er so eng verwachsen, daß ihm bei ihrer Schilderung zu Muthe gewesen sein mag, als ob er seine Memoiren niederschriebe. Die beiden einschneidendsten Ereignisse der jüngeren Zeit: die Gründung des deutschen Sängerbundes (1862) und den großen Krieg nebst der aus ihm entspringenden vollen Einigung Deutschlands hat er miterlebt und ist Zeuge der Wirkungen gewesen, die sich hieraus für das Männergesangswesen ergaben. Dagegen steht er der ersten, grundlegenden und innerlich gehaltvollsten Periode des Männergesangs, seiner klassischen Zeit so zu sagen, persönlich fern. In Hinsicht auf diese ist er also jedenfalls in der Lage, zwei zur Lösung der Aufgabe nothwendige Dinge: innige Theilnahme an der Sache und Objektivität in sich zu vereinigen. Sein Buch täuscht die Erwartungen nicht, die man auf ihn zu setzen berechtigt war. Es lehrt aber zur Freude des Lesers noch mehr, nämlich daß er auch da, wo er persönlich betheiligt und maßgebend gewesen ist, sich die Fähigkeit bewahrt hat, ruhig und unparteiisch zu urtheilen.

Wenigen Schriftstellern dürfte es vergönnt sein, nach 32 Jahren — die erste Auflage erschien 1855 — ein Werk zum zweiten Male herauszugeben. Der Verpflichtung, welche dem Verfasser hieraus erwuchs, hat er mit vollem Ernste genügt

und darf in der Vorrede sagen, daß die zweite Auflage ein wesentlich neues Buch sei. Sie mußte ein solches werden, denn der Wunsch, eine Geschichte des deutschen Sängerbundes zu haben, bildete ihre äußere Veranlassung, und als die erste Auflage erschien, bestand der Bund noch nicht. Aber auch der gesammte Inhalt der ersten Auflage ist von neuem gründlich durchgearbeitet. Auf S. 60 beginnen die Erweiterungen größeren Umfanges; ganz neu ist der Abschnitt über Baiern (§ 12) und Oesterreich (§ 17), neu auch der größte Theil des Abschnitts über die ersten Feste und Sängerbünde (v. S. 76, unten); einiges ist anders disponirt, vieles formell und auch inhaltlich umgearbeitet. Von S. 146—364 ist alles neue Arbeit; sie betrifft die Periode von der Mitte des Jahrhunderts bis auf unsere Tage. Für den Rest des Buches, dessen Hauptinhalt die Würdigung des Männergesangs als selbständige Kunstgattung bildet, hat dann wieder vieles aus der ersten Auflage Benutzung gefunden.

Der deutsche Männergesang hat eine äußere und eine innere Geschichte. Die erstere ist größtentheils Geschichte seines Vereinswesens, die letztere Geschichte seiner Kunstformen. Wenn man die Raumverhältnisse betrachtet, in welchen Elben jene und diese dargestellt hat, so sieht man sogleich, daß die äußere Geschichte den hervorragenderen Platz einnimmt. Dieses braucht nicht von der Willkür des Verfassers herzurühren. In der That ist die Pflege des Männergesangs eine viel ausgebreitetere, als bei der Beschränktheit der Kunstmittel und dem Wesen der durch sie bedingten Kunstformen berechtigt scheinen könnte. Auch eine noch eingehendere und mit freierem Umblick verfaßte Darstellung des rein musikalischen Theils der Aufgabe würde ihrem Umfange nach immer noch beträchtlich hinter der äußeren Geschichte zurückstehen. Was diese betrifft, so verdient Elben wegen des Fleißes seiner Forschung, der Gesundheit seines Urtheils und der Wärme seiner Darstellung volle Anerkennung. Zwar hatte er — was bei der ersten Auflage noch vermißt wurde — in den Specialgeschichten von Häseler, Rosenthal, Hach, Schmidt und andern, in Mittheilungen der Musikzeitungen, in Jahresberichten und Festschriften, Programmen und Statuten schätzbare Vorarbeiten zur Verfügung. Aber abgesehen davon, daß es nicht immer leicht sein mochte, diese für seinen Zweck angemessen zu verwerthen, waren doch auch noch weite Strecken übrig, vor welchen er sich auf die eigne Forschung angewiesen sah. Mag nun selbst jetzt noch manche Lücke offen geblieben sein, sicher ist dieses, daß man durch Elben's Arbeit zum ersten Male ein wahrheitsgetreues Bild von der erstaunlichen Ausdehnung erhält, welche der deutsche Männergesang nicht nur im Vaterlande gewonnen hat, sondern überall auf der Erde, wo Deutsche in größerer Anzahl zusammenwohnen.

Die Anfänge einer solchen merkwürdigen Erscheinung im Kunst- und Kulturleben unseres Volkes sind natürlich der besonderen Aufmerksamkeit des Historikers werth. Elben behandelt sie im zweiten Buch seines Werkes, während er im ersten nach Anknüpfungspunkten sucht, vermittelst welcher sich der Männergesang unseres Jahrhunderts mit der Vergangenheit verbinden lasse. Gegen diesen Abschnitt Bedenken zu erheben wird sich der gewissenhafte Beurtheiler nicht ersparen dürfen. Wenn Elben »in der Reihenfolge der deutschen Barden, der Minne- und Meistersänger die jetzt überall ausgebreiteten Liederkränze das jüngste Glied« nennen zu können glaubt und dieses damit begründet, daß ihnen allen der volksthümliche deutsche Zug gemeinsam sei, so macht er es sich mit dem Nachweise dessen, was die Wissenschaft einen historischen Zusammenhang nennt, etwas zu leicht. Auf volksthümlich nationaler Grundlage ist vieles in der deutschen Kunst und im geselligen Leben unseres Volkes entstanden, was sich mit dem Männergesang durchaus in keine Verbindung bringen läßt. Was aber die Minne- und Meistersänger betrifft — von den Barden sehen wir ab, denn wir wissen über sie nichts, was hier zu brauchen wäre — so herrscht

in allen wesentlichen Dingen zwischen ihnen und den heutigen Liederkränzen die größte Verschiedenheit. Man würde es schwer begreifen, wie Elben zu einer solchen Zusammenstellung kommen konnte, wenn nicht auf S. 7 und 72 die Erklärung zu finden wäre. Reste der Meistersängerzunft haben sich in Südwest-Deutschland bis in unser Jahrhundert erhalten. Die Ulmer Meistersänger lösten sich am 21. Oktober 1839 auf und setzten den Ulmer Liederkranz zu ihrem Nachfolger ein, die Liedertafel Memmingens erwarb den Schild mit dem Bilde König Davids, der einst den Meistersängern dieser Stadt als Wahrzeichen gedient hat, und die 1840 gegründete Bürgersängerzunft in München hat für ihre Einrichtung mancherlei Gebräuche der Organisation der alten Meistersänger humorvoll entlehnt. Eine Art von äußerlichem Zusammenhang hat sich hier in der That hergestellt, aber damit nimmermehr auch schon ein innerer. Im eigentlichen Verstande wird auch wohl Elben an einen solchen nicht glauben; durch das Spiel des Zufalls angeregt hat er einem Gedanken Raum gegeben, der allenfalls als wirksames Aperçu zu brauchen wäre (s. S. 59 die Festrede Karl Pfaff's), nicht aber als geschichtliche Wahrheit. Ich glaube dies aussprechen zu dürfen, weil er selbst wiederholt betont, der Männergesang sei eine neue, eine unserer Zeit eigenthümliche Erscheinung. Wohlan! so suche man ihn aus den Bedingungen unserer Zeit zu begreifen. Es begleitet den Leser durch das ganze erste Buch jenes stille Unbehagen, das man empfindet, wenn nicht zur Sache gesprochen wird. Dazu kommt ein anderes. Elben ist offenbar mit der älteren Musikgeschichte wenig vertraut. Niemand verargt ihm, daß ihm gewisse Kenntnisse fehlen, deren er zur Lösung seiner Aufgabe garnicht benöthigt. Auch denkt er nicht daran, sich solche anzutäuschen. Er hat für alles seine Gewährsmänner an der Hand: Burney, Forkel, Kiesewetter und andere. Aber er hat nicht berücksichtigt, daß die Forschung über diese Männer längst hinausgeschritten ist. So machen seine Auseinandersetzungen obendrein einen wunderlich veralteten Eindruck.

Können wir diese Dinge einfach auf sich beruhen lassen, so fordert Elben's Schilderung einiger Musikvereine des 17. Jahrhunderts ein etwas tieferes Eingehen. Er nennt sie Vorläufer der heutigen Männergesangvereine. Zwei derselben, der Adjuvantenverein zu Coswig in Anhalt und die Singgesellschaft zu St. Gallen in der Schweiz, bestehen in veränderter Form noch heute. Aber daß selbst diese dem modernen Männergesang die Bahn gewiesen hätten, kann man doch nur behaupten, wenn man die Formen, welche das gesellige Musiciren im 17. und 18. Jahrhundert angenommen hatte, ganz außer Acht läßt. Vor allem sind Vereine, wie die genannten und wie der Verein zu Greiffenberg in Pommern, keine vereinzelte Erscheinungen, wie der Verfasser glaubt. Die Liebe zur Musik konnte in unserm Volke selbst durch die Nöthe des dreißigjährigen Krieges nicht erstickt werden; nicht nur im 18., auch im 17. Jahrhundert blühten in Deutschland die *Collegia musica* und musikalischen Societäten. Es ist auffallend, daß sie bis jetzt nur unter der evangelischen Bevölkerung nachgewiesen sind; indessen die Geschichte der deutschen Gesangvereine im 17. und 18. Jahrhundert ist noch zu schreiben, und die Forschungen über diesen Gegenstand sind bis jetzt sehr unvollständig. Nur so viel sieht man klar, daß die Pflege, welche die Musik innerhalb der protestantischen Kirche fand, sich von dort aus nach außen hin fortsetzte. Die musikalische Societät des thüringischen Mühlhausen, über welche ich vor Jahren einmal berichtet habe (Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 1870, S. 70 ff.), ist auf diese Weise entstanden. Adjuvanten nannte man Gemeindemitglieder, welche freiwillig und unentgeltlich bei der Kirchenmusik mitwirkten. Um sie bei guter Laune zu erhalten, zahlte die Kirchenkasse einen Beitrag, wenn sie sich — jährlich einmal — zu einem Festmahle mit Musik versammelten. So wurde in Mühlhausen das *convivium musicale* bestritten, und diese Sitte war im 17. Jahr-

hundert zuverlässig durch ganz Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Selbst im ehstländischen Reval, einem äußersten Vorposten deutscher Kultur, war sie heimisch, wie aus einem Protokoll hervorgeht, das ich im dortigen Rathsarchiv fand. »*Anno* 1661 d. 18 *Junij referi*rete *dominus praeses*, daß der *Cantor Georg Christophorus* Fortschius bey seiner *Magnificenz* gewesen, vnd zuverstehen gegeben, welcher gestalt, bisshero die *Music* bey dießer Stadt in Kundbarliches Abnehmen wegen der wenigen *Adjuvanten* gekommen, dieselbe aber in etwaß wieder aufzurichten vnd in den vorigen standt zu bringen, solte nicht vndienlich seyn, dem alten nach jährlich einmahl von denen zum *musical*ischen *convivio* verordneten beyder Pfarkirchen Gelder ein klein *musical*isch *convivium* anzustellen . . . . . worauff einhelliglich *decret*iret worden, weiln eß von alters so geweßen vnd gehalten worden, dann auch solcher gestalt die *Adjuvanten* in etwaß willig gemachet werden könten, alß soll denen beyden Vorstehern anbefohlen werden. sothane bißhero auffgeloffene gelder wie auch inß künfftig jährlich die zu solchem *convivio deput*irte gelder, alß 5 Reichsthaler von jedweder Kirchen allemahl richtig vnd vnweigerlich außzukehren«. Bei dem Festmahl wurde nicht nur gespielt, sondern auch gesungen, und nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Musik. Es ist sehr wohl denkbar, daß ein solches *convivium* den Anstoß gab, sich häufiger zu geselligem Musiciren zu versammeln, woraus denn dasjenige wurde, was man in Mühlhausen die musikalische Societät oder auch das musikalische Kränzchen nannte. Der Adjuvantenverein in Coswig aber hat es nach Elben's Mittheilungen zur Pflege weltlicher Musik während der vergangenen Jahrhunderte garnicht einmal gebracht; er war eben ein einfacher Kirchenchor, wie solche im evangelischen Deutschland überall bestanden, und das einzig merkwürdige an ihm scheint gewesen zu sein, daß er sich in größerer Selbständigkeit, als es an andern Orten geschah, dem Schülerchor gegenüber gehalten hat. Dagegen zeigt die Singgesellschaft »zum Antlitz« in St. Gallen wieder den aufs Kirchliche gegründeten, aber ins Weltliche hinübergreifenden Charakter; auch das »Musikmahl« (*convivium musicale*) wird erwähnt. Wenn im Jahr 1620 einige Bürgersöhne der Stadt sich zusammen thaten, um zunächst zu ihrer eignen Übung und Erbauung den Goudimel'schen mehrstimmigen Psalter in Lobwasser's Übersetzung zu singen (später wurden diese Tonsätze von ihnen auch in der Kirche angestimmt), so scheint dies auf eine weiter verbreitete Sitte zu deuten. Im Dorfe Wilsum in der Grafschaft Bentheim bestand, wie durch Mittheilungen des Pastor Langen zu Nordhorn kürzlich bekannt geworden ist, bis in die neueste Zeit der Brauch, daß die Bauernsöhne sich regelmäßig versammelten, um die Psalmen nach Goudimel's Satz vierstimmig in holländischer Sprache zu singen. Ähnliches wird auch an andern Orten der Fall gewesen sein, und nicht dieses ist es, was die St. Gallener Singgesellschaft merkwürdig macht, auch nicht die Musik, auf welche sie später ihre Übungen ausdehnte[1], sondern ihre zähe, bis auf unsere Zeit dauernde Lebenskraft. Soviel vom 17. Jahrhundert. Setzt man gar den Fuß über die Schwelle des folgenden, so findet man die *Collegia musica* auf Schritt und Tritt. Namentlich waren sie unter den Studenten häufig. Eins der berühmtesten ist 1704 von Telemann in Leipzig gegründet worden. Auch diese akademischen Musikvereine traten gern mit der Kirche in Verbindung und führten zu den Sonn- oder Festtagen Kirchenmusiken auf, so stark sonst natürlich das weltliche Wesen in ihnen vorherrschte. Fast ausschießlich weltlich dagegen mochten die *Collegia*

[1] Sie benutzte, wie Elben berichtet (S. 15) »Musikbücher von Sagittarius, Hammerschmidt und Prosius.« Ist es nicht besser, unsern Heinrich Schütz bei seinem deutschen Namen zu nennen? »Prosius« soll Ambrosius Profe (Profius) sein, welcher 1641, 1643 und 1646 eine Sammlung von »Geistlichen Concerten« in vier Theilen herausgab.

musica der Berufsmusiker sein. Obschon sie »Spielleute« hießen, wurde doch von ihnen auch der Gesang gepflegt. Wie es in einem solchen *Collegium* zuzugehen pflegte, davon geben die Nachrichten ein Bild, die wir über das Musiktreiben auf den Bach'schen Familientagen besitzen.

Alle diese und ähnliche Vereinigungen zu gemeinsamem Musiciren bestanden bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts nur aus Männern. Frauen waren ausgeschlossen; höchstens wurden dann und wann Singknaben zugelassen zur Ausführung des Discants. Nothwendig waren sie nicht in einer Zeit, da die Kunst des Falsettirens eifrig geübt wurde, und vor allem die Studenten mochten ihrer gern entrathen. Also lauter Männergesangvereine. Aber mit dem, was wir heute so nennen, haben sie nicht das geringste zu schaffen. Denn sie trieben gänzlich andre Dinge. Immer nahm bei ihnen das Instrumentenspiel einen vornehmen Platz ein, und wurde es nicht selbständig geübt, so diente es doch als Begleitung. Die Gesangskompositionen hatten im 17. Jahrhundert die Form des Konzerts und der ein- oder mehrstimmigen Arie. Im 18. Jahrhundert pflegte man die großen und mannigfachen Formen, die sich hieraus und aus der Opernmusik entwickelt hatten. Sie waren sämmtlich italiänischen Ursprungs. Die Poesie aber, welche gesungen wurde, besaß nur bei kirchlichen Werken noch einigen Gehalt und Charakter, insofern hier das Fortwirken des evangelischen Volks- und Gemeindelieds noch nicht ganz erstorben war. Sonst herrschte auch in ihnen, und in weltlichen Werken herrschte ganz und gar ein schales, fremdländisches Wesen. Gerade dasjenige, was beim modernen Männergesang im Mittelpunkt der Pflege steht: das Lied, befand sich in jenen Zeiten völlig in Verachtung. Unbegleiteten Gesang, der hier die Grundlage der Entwicklung abgegeben hat, kannte man in jenen Vereinigungen garnicht. Keinem ihrer Poetaster ist es eingefallen, Vaterland und Freiheit zu besingen. Man nehme aber unsern Männergesängen diese Begriffe, und sehe, was bleibt.

Es wird also nicht mehr die Rede davon sein können, daß die Musikgesellschaften zu Greiffenberg, Coswig und St. Gallen Vorläufer der heutigen Männergesangvereine sind. Ganz und gar haben diese ihre Wurzeln in dem neuen Aufschwunge, welchen gegen die Neige des vorigen Jahrhunderts Wissenschaft, Kunst und Nationalbewußtsein in Deutschland nahmen. Daß der Deutsche wieder seine Geschichte kennen lernte, daß er an Herder's Hand seine eigne Art und das Echte und Ewige seiner Volkspoesie begriff, daß große Dichter eine neue Blüthe herrlicher Lyrik herbeiführten und Komponisten wieder fähig wurden, volksthümliche Melodien zu erfinden, daß wir endlich einmal mit Stolz auf unser Vaterland blicken durften und gezwungen waren, in einem Kampf auf Leben und Tod um unsere Freiheit zu ringen — das war es, wodurch die Kräfte geweckt wurden, denen der Männergesang unseres Jahrhunderts sein Dasein verdankt. Der Geschichtschreiber muß also zunächst auf die deutsche Liedpoesie am Ende des vorigen Jahrhunderts sein Auge richten, dann auf die deutsche Liedkomposition, d. h. vor allem auf J. A. P. Schulz und dessen Lieder im Volkston, ferner auf Reichardt, Zelter u. a., und er muß die Stellung andeuten, welche diese Art des deutschen Liedes im geselligen Leben einnahm. Hiermit ist der Weg beschritten, der dann ohne Hindernisse zur Berliner Liedertafel einerseits und zu Nägeli andrerseits hinführt. Ich sage nun nicht, daß sich Elben dieser Einsicht ganz verschlossen hätte. Aber er beweist es nur an zerstreuten Stellen des Buches und gelegentlich, nicht mit konzentrirtem Nachdruck in der Einleitung des Buches, wo es geschehen mußte. Hier hat er sich durch die beiden Abschnitte »Aus alten Zeiten« selbst den Platz dafür verbaut. Ich meine, diese Abschnitte hätten ganz gestrichen werden sollen. Nur des alten Volksliedes mochte er Erwähnung thun, dann aber in anderm Zusammenhange.

Wie es jetzt auf S. 10 und 11 geschieht, begreift der Leser nicht, warum es überhaupt nöthig ist, von ihm zu sprechen.

Haben wir uns dem ersten Buche gegenüber ablehnend verhalten müssen, so können wir mit Inhalt und Gang des zweiten recht wohl einverstanden sein. Nur macht sich schon hier ein Übelstand fühlbar, der daraus entsteht, daß Elben die Geschichte des Vereinswesens von der Geschichte der Kunstformen überall zu trennen sucht. Für die spätere Periode, wo der Männergesang mehr in die Breite als in die Höhe wächst, war diese Trennung wohl geboten. Aber in der älteren Zeit hängt, wie bei allen Entwicklungen, das Gedeihen in höherem Grade von dem Wirken einzelner Kraftnaturen ab, und man gelangt zu keinem eindringlichen Bilde, wenn man dieses nicht in einem Zuge klar legt. Während der Leser am Anfang des zweiten Buches zu der Zelter'schen Liedertafel als Ausgangspunkt geführt wird und demnach annehmen muß, in ihrem Kreise seien die ersten mehrstimmigen Männergesänge entstanden, erfährt er im achten Buche auf S. 396 f., daß schon vorher solche in Süddeutschland komponirt und sehr beliebt geworden waren. Hätte Elben dies am Eingang des zweiten Buches gesagt, und die Art der Männergesänge M. Haydn's, Call's und Eisenhofer's genau charakterisirt, so wäre klar geworden, warum sie in den Bewegungen des 19. Jahrhunderts ein lebensunfähiges Genre bleiben mußten; das national-volksthümliche Wesen des modernen Männerchores wäre dadurch zu Tage getreten, und die Zelter'sche Liedertafel hätte einen historischen Hintergrund erhalten, der ihr in der vorliegenden Darstellung fehlt. Wie das Buch jetzt disponirt ist, muß man Zelter's Würdigung an zwei verschiedenen Stellen suchen, ebenso diejenige Nägeli's und Silcher's. Aber die großen Entwicklungszüge in der Entstehungsgeschichte des Männergesangs hat Elben ohne Zweifel richtig erkannt. Zwei ungefähr zu gleicher Zeit in Norddeutschland und in der Schweiz bemerkbar werdende Bewegungen streben einander entgegen. Der Begründer des Schweizer Männergesangs ist Nägeli. Bedingt durch den Charakter des Gemeinwesens, in welchem er entstand, mußte dieser Gesang ein durchaus volksthümliches, gemeinverständliches Gepräge tragen. Durch die Schweizer wurden die Schwaben angeregt. Auch ihr Gesang hat den volksthümlichen Grundton; vermöge ihrer herrlichen Dichter und eines melodischen Talents, wie dasjenige Silcher's war, thaten sie es den Schweizern bald zuvor. Aber von Anfang an nährten sie sich auch an norddeutschem Geiste; ja, man kann sagen, daß die am Morgen des 1. Mai 1824 im Walde gesungenen Körner-Weber'schen Vaterlandslieder der Funke waren, welcher die Flammen der Begeisterung entzündete, und die Gründung des Stuttgarter Liederkranzes bewirkte. Die norddeutsche Bewegung aber hebt mit der Berliner, 1808 unter Zelter's Direktion gebildeten Liedertafel an. Sie setzte zwar als ihren Stiftungstag den 24. Januar 1809 fest. Ihre eigentliche Gründung aber fand schon im vorhergehenden Monat statt und zwar nicht am 28. sondern am 21. Dezember. Für das falsche Datum ist Elben nicht verantwortlich zu machen, sondern sein Gewährsmann Wilhelm Bornemann. Dieser veröffentlichte seine Schrift: »Die Zelter'sche Liedertafel in Berlin. Berlin 1851« in hohem Greisenalter und scheint sich dabei nicht mehr des Protokolls erinnert zu haben, das er 43 Jahre früher selbst aufgenommen hatte, als am 21. Dezember 1808 »auf freundliche Einladung des Herrn Professor Zelter mehrere Mitglieder der Singakademie in der Wohnung der Madame Voitus sich versammelten, um den Entwurf zur Stiftung einer monathlichen Tafelgesellschaft zu hören«[1]. In der Charakterisirung der Berliner Liedertafel

[1] Bornemann berichtet überhaupt mehres, was durch die noch vorhandenen Akten der Liedertafel nicht bestätigt wird. So sollte nach den Statuten das Aufnahmegeld nicht zehn sondern einen Thaler betragen, außerdem hatte jedes Mit-

läßt sich Elben durch den Gegensatz des schweizerischen und süddeutschen Gesanges zu einer gewißen Einseitigkeit verleiten. Wenn er meint (S. 44), der Schöpfer des eigentlichen Männerchors sei Nägeli gewesen, die Liedertafel mit ihren 24 Mitgliedern habe wohl mehrstimmige Lieder gehabt, aber keinen Chor, so ist dem zu entgegnen, daß es zur Feststellung des chormäßigen Charakters weniger auf die Masse der Ausführenden, als auf die Haltung des Gedichts und der Komposition ankommt, und unter den nöthigen Voraussetzungen 24 Sänger ebenso gut chormäßig wirken können, wie jene 400, die Nägeli sich wünschte. Die Sänger der Liedertafel sollten Männer höherer Bildung und Begabung sein: jeder von ihnen sollte entweder dichten oder komponiren können. Zog diese Bestimmung den Kreis enger, so daß in ihm die Individualitäten mehr hervortreten konnten, so verwehrte sie doch nicht im mindesten die Hingabe der Mitglieder an die großen Ideen der Zeit und vor allem an die Pflege der Vaterlandsliebe. Unser Verfasser meint, der Gedanke des nationalen Aufschwungs sei der Liedertafel nicht zu Grunde gelegt worden (S. 24); allein hierin irrt er. Der achte Paragraph der Statuten sagt ausdrücklich: »Die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohles sind in ihrem ganzen Umfange Dichter und Komponisten empfohlen«. Um die Tragweite dieser Bestimmung zu ermessen bedenke man, daß sie in der Zeit des napoleonischen Druckes getroffen wurde. In einem späteren Paragraphen der Statuten heißt es: »Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, die die ersehnte Zurückkunft des Königlichen Hauses feiert, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört«. Und als die Rückkehr des Königs sich verzögert, schreibt Bornemann am 26. April 1809: »Aber dringender wird mit jedem Tage der Zweck unseres Vereins zur Liedertafel. Sie soll singen dem Könige, dem Vaterlande, dem allgemeinen Wohle, dem teutschen Sinn, der teutschen Treue«. Denkt man sich die Schweizer und Schwaben als Gegensatz, so mag man immerhin die Anfänge des Liedertafelwesens aristokratisch nennen. Aber in Berlin selbst nahm sich die Sache anders aus, und hierauf kommt es doch zunächst an Die musikalische Bewegung, welche in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit der Gründung der Singakademie ihren Anfang nahm und sich in der Liedertafel fortsetzte, war eine Opposition gegen die Art, wie eine verwelschte und geistig wie sittlich herabgekommene Hofgesellschaft die Musik trieb und protegirte. Bisher hatte, auch unter Friedrich dem Großen, in der Musikpflege allein der Hof den Ton angegeben. Jetzt unternahm es der innerlich tüchtig und gesund gebliebene Bürger- und Beamtenstand, sich seine eigene Musik zu machen, Musik wie sie seiner kräftigen und ernsten Natur angemessen war. Es ist dies eine Bethätigung freien, unverdorbenen Sinnes, zu der man in keiner Residenzstadt des damaligen Deutschland ein Seitenstück finden wird. Der typische Repräsentant der so in Thätigkeit tretenden Gesellschaftskreise ist Zelter mit seiner rauhen Tüchtigkeit, seinem Freimuth und derben Humor. Hierin liegt seine Bedeutung und die Erklärung der herrschenden Stellung, welche er einnahm, nicht in seinem Musikerthum, in welchem er, wenn man einige Männerchöre und andere Lieder abzieht, nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus kam. Man sieht aber, daß unter solchen Verhältnissen von dem angeblich aristokratischen Charakter der Liedertafel wenig übrig bleibt, am allerwenigsten war Zelter eine aristokratische Natur. In den gebildeten Männern der Liedertafel war das Bewußtsein vom

glied einen Monatsbeitrag von 12 ggr. zu zahlen. Daß die Gründung der Liedertafel Nachahmung einer russischen Einrichtung sei — eine Unterstellung, gegen die sich Elben begreiflicherweise aufs entschiedenste wehrt — ist natürlich vollständig unrichtig. Was Bornemann hierauf bezügliches erzählt, hat mit der Gründung der Liedertafel ebenso wenig zu thun, als die Erzählung von den Militärchören in Potsdam und Neu-Ruppin.

Werthe der deutschen Nation, die Liebe zum Vaterlande, das Streben, die nationalen Tugenden zu pflegen, kurz, waren alle die Ideen, welche dem Männergesang seinen hauptsächlichen Inhalt, seinen Schwung und seine nationale Bedeutung gaben, in gleichem Maße lebendig, wie in den südlichen Volksgesangvereinen und Liederkränzen. Nur äußerten sie sich hier naiver, dort bewußter. Wäre es anders gewesen, so würde man schwer begreifen, wie der Impuls, durch welchen die Männergesangsfrage plötzlich unter die hohen Interessen des gesammten deutschen Volkes erhoben wurde, von Berlin und mittelbar von der Liedertafel ausgehen konnte. Dies aber ist unbestreitbar geschehen, und was den Impuls gab, waren Weber's sechs Lieder aus Körner's »Leyer und Schwert«. Weber war, trotz Zelter's bornirter Opposition, schon seit mehren Jahren grade in denjenigen Kreisen Berlins sehr beliebt, die sich in der Singakademie und der Liedertafel ihre musikalischen Organe geschaffen hatten. Die Anregung, Männerchöre zu schreiben, konnte ihm damals, als dies Genre noch etwas seltenes war, nur von der Berliner Liedertafel kommen. Schon hatte er am 11. Juni 1812 für diese mit dem »Turnierbankett« ein Werk hingestellt, das als es am 23. Juni 1812 an einem großen Gastabend der Liedertafel im Sommerlokale bei Kämpfer im Thiergarten vor mehr als 160 Personen zum ersten Male gesungen wurde, Sänger und Hörer überzeugen mochte, daß ein berufener Genius sich der neuen Gattung bemächtigt hatte. Zur Komposition der Körner'schen Lieder wurde er abermals in Berlin begeistert, wo er sich befand, als 1814 der König siegreich aus Frankreich zurückkehrte (unser Verfasser spricht S. 402 irrthümlich von 1813). Daß er den Männerchor als Organ wählte, daran ist wiederum die Liedertafel schuld. Die genialen, in der Gluth der Begeisterung gleichsam hingeblitzten Schöpfungen trugen einen Brand hinaus in alles deutsche Land, der am norddeutschen Heerde entzündet war. Dieses geschah in den ersten Jahren des Bestands der Liedertafel. Von der späteren Entwicklung des Männergesangswesens freilich hat sie sich abseits gehalten, und insofern ist Elben's Urtheil begründet. Mir lag nur daran festzustellen, daß sie ursprünglich den volksthümlich-patriotischen Zug in ihrer Art ebenso stark besaß, wie die Vereine des Südens, und folglich auch im Stande war, ihn anderen Vereinen mitzutheilen, die sich nach ihrem Muster bildeten.

Indessen darf man sich, wie ich glaube, die Verbreitung des Männergesangs in den ersten Jahrzehnten nicht ausschließlich an die Vereine geknüpft denken. Wie man, aus den einleitenden Sätzen zu den Statuten der Liedertafel zu schließen, schon vor ihrer Gründung in den singakademischen Kreisen Berlins gelegentlich mehrstimmigen Männergesang geübt hatte, wird solches auch anderswo geschehen sein ohne daß ein Verein die Grundlage bildete. Namentlich nachdem Weber's Lieder erschienen waren. Diese wollten allerorten gesungen und gehört sein, und wo die Organe dafür nicht bestanden, trat eben eine Schaar von Sängern eigens zu dem Zwecke zusammen. So geschah es unter anderm in Hamburg vor Methfessel's Zeit (S. 29). Daß die deutsche Jugend, an der Spitze die Studenten, allen vorauf war, lag in der Natur der Sache. Als Weber 1820 eine große Kunstreise machte, besuchte er nach einander die Universitäten Leipzig, Halle, Göttingen, Kiel. Er wußte, wo die begeistertesten Anhänger seiner Muse zu finden waren. und wenn die Studenten ihn feierten, sangen sie ihm seine Lieder aus »Leyer und Schwert«. In Halle und Göttingen bestanden damals schon Studentengesangvereine, an andern Universitäten bildeten sie sich bald. Ich hatte gehofft über diese ergiebigen Aufschluß in Elben's Buche zu finden und bedaure, in meiner Hoffnung getäuscht zu sein. Nur von den »Paulinern« in Leipzig erfährt man genaueres, nebenher werden die Vereine von Jena, Halle, Kiel und die akademische Liedertafel in Tübingen erwähnt (S. 30, 218, 220 f., 85, 56, 63, 138). Der akademische Gesangverein in Straßburg (S. 287) und die akademische

Liedertafel in Berlin (S. 238) kommen hier nicht in Betracht, da sie in neuerer Zeit gegründet sind. Dies ist aber alles, was in Elben's reichhaltigem und verdienstvollem Werk über die Studentengesangvereine zu finden ist. Ich darf den Mangel nicht verschweigen. Wie die Studenten sich anfangs durch die Begeisterung ausgezeichnet haben, mit der sie vom Männergesang Besitz ergriffen, so haben sie ihrem Sang bis heute einen besonderen Charakter von Frische und Ursprünglichkeit bewahrt. Daß die in ihrem geselligen Verkehr herrschende Ungezwungenheit vielfach auch für die Umgangsformen in den Liedertafeln vorbildlich geworden ist und eine wohlthätige Frische und Jugendlichkeit des Tons daselbst hervorgerufen hat, ist eine Wahrheit, zu der sich auch unser Verfasser bekennt (S. 152). Das Männergesangswesen ist seit 1871 in eine bedenkliche Periode getreten. Da sein überraschendes Aufblühen nicht nur rein künstlerische, sondern auch politische Gründe hatte, so mußte es eine starke Stütze verlieren, als letztere zu einem großen Theile hinfällig wurden. Zwar wer gemeint hatte, die Männergesangvereine hätten jetzt ihre politische Rolle ausgespielt, der konnte durch den tosenden Jubel, mit welchem die Vorträge des Wiener Männergesangvereins am 16. August 1885 in Berlin aufgenommen wurden, eines andern belehrt werden. Dennoch ist kaum anzunehmen, daß sich ihre Sache auf der früheren Höhe halten werde, und man thut gut, die Möglichkeit einer rückläufigen Bewegung zeitig ins Auge zu fassen. Da scheint es mir nun unzweifelhaft, daß die deutschen Studenten die Festung bilden werden, in welcher der Männergesang den stärksten und dauerndsten Schutz findet. Eine reiche Litteratur ist geschaffen. Augenblicklich freilich gleicht sie einem ausgetretenen Strome, dessen trübe Gewässer die Gelände überschwemmen. Aber sie werden zurücktreten oder auftrocknen und der Männergesang wird wieder als ein heller, erquicklicher Bach erscheinen, an dessen Ufern auch spätere Generationen mit Behagen ruhen. Als der Männergesang entstand, war ganz Deutschland jung. Diese Jugend konnte nicht dauern. Aber sie kehrt wieder in jedem heranwachsenden Geschlechte, das in seiner Art immer von neuem erlebt, was damals die Seelen aller erfüllte und begeisterte. Und so wird was Weber, Marschner, Kreutzer, Silcher von Vaterland und Freiheit, von Kampf und Sieg, von Andacht, Liebe und Jugendlust gesungen haben, im Munde der deutschen Studenten immer frisch und durch keine Philisterhaftigkeit getrübt fortleben. Dann wird man sich einst auch nach einer Geschichte des Studentengesangs umschauen; es wäre schade, wenn sie dann, schuld unserer Versäumniß, nicht mehr geschrieben werden könnte.

Die ergiebige Pflege des Männergesangs außerhalb der Liedertafeln und Liederkränze möchte ich hier noch an einem glänzenden Beispiele darthun, das in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts fällt und von Elben nicht gekannt zu sein scheint. Eine damals an mehren Orten Deutschlands auftauchende, wie ich glaube mit den *Caveaux* der Franzosen zusammenhängende Erscheinung, sind die »Tunnelgesellschaften«. Ich wende den Namen auf alle an, obgleich eine berühmte, die »Ludlamshöhle« in Wien, ihn nicht führte. Der Berliner »Tunnel über der Spree« (auch »der Berliner Sonntagsgesellschaft« genannt) ist 1827 durch M. G. Saphir gegründet. Er hatte vorwiegend eine litterarisch-journalistische Tendenz. Die Statuten besagen freilich auch: »Der Gesellschaft hat eine Kapelle, aus den musikalischen Mitgliedern des Tunnel bestehend«; ich weiß aber nicht, zu welcher Bedeutung es die Leistungen dieser Kapelle gebracht haben. Später verwandelte sich der Tunnel unter dem Namen »Berliner Sonntagsverein« in eine Dichtergesellschaft mit würdigen und ernsten Bestrebungen. Saphir's Persönlichkeit verbürgt, daß von solchen in den ersten Jahren nicht die Rede sein konnte, und wenn der in den Statuten angeschlagene Ton für den Verkehr der Mitglieder maßgebend geworden ist, so begreift man überhaupt nicht, daß vernünftige Männer

an solch läppischem Treiben Gefallen fanden. Dennoch wurde der Berliner Tunnel in Leipzig, freilich in einer mehr sympathischen Form, nachgeahmt. Im Januar 1828 gründeten sieben junge Männer »den Sonntagsgesellschaft des Peter« oder »Tunnel über der Pleiße«. Mehre Gleichgesinnte fanden sich bald herzu. Allsonnabendlich um 6 Uhr versammelte sich die unter dem Schutzpatronat des Till Eulenspiegel stehende Gesellschaft, um humoristischen Blödsinn zu treiben. Begonnen wurde damit, daß der Vorsitzende feierlich einen Stiefelknecht emporhob; dann sangen sie — es scheint nach der Melodie des *God save the king* — das Weihelied: »Seht doch, wie feierlich — Hebt sich der Stiefelknecht, — Nur stille, stille; — Stört den Gesellschaft nicht, — Sonst straft den kühnen Wicht — Declination.« Gegen das Ende senkte sich der Stiefelknecht. Nun mußte der Schriftführer eine Eröffnungsrede halten, das Protokoll der vorigen Sitzung verlesen, eingelaufene Korrespondenzen u. drgl. mittheilen. Es folgten die sogenannten Späne: Vorträge der einzelnen Mitglieder, die niedergeschrieben sein mußten und in der nächsten Sitzung einer rücksichtslosen Diskussion unterworfen wurden. Dabei galt als Grundsatz, das Schlechte gut, das Gute schlecht zu nennen, und nach dieser Norm die ganze Terminologie der Beurtheilung einzurichten. Den Beschluß machte der »musikalische Tunnel«. Daß nun dieser bald das Bedeutsamste in den Sitzungen wurde, geschah weil die bei weitem hervorragendste Persönlichkeit unter den Tunnelbrüdern ein Musiker, und kein geringerer als Heinrich Marschner war. Der Tunnelname, den er gleich allen andern Mitgliedern führen mußte, lautete »Orpheus der Vampyr«; er hatte nämlich gerade die Oper »Der Vampyr« beendigt, die am 29. März 1828 in Leipzig zum ersten Male aufgeführt wurde. Die andern waren: Dr. Gleich — Peter der Ameisenbär; Musikalienhändler Hofmeister — *Plinius cum notis variorum;* v. Alvensleben — Hebel der Liberator; Dr. Birch — Fichte der Vierfüßige; Buchhändler Fock — Antinous Torso der Groß-Hadschi; Dr. Herlossohn — Faust der Auerbachshöfling; denen einige Wochen später hinzutraten: Dr. Meißner — Lucinus Zangenberger; G. W. Fink (Redacteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung) — Palestrina der Besenbinder und Schauspieler Kökert — Lablache der Gründling. Mit der Zeit vergrößerte sich die Gesellschaft noch durch den Eintritt von W. A. Wohlbrück — Fleck der Kindesmörder; Heinrich Dorn — Gluck der Stachlige; Hammermeister — Sassaroli Vellatti der gläubige Bock und andre. Aber schon am 9. Februar 1828 konnte die Gesellschaft aus sich ein Männerquartett bilden; Marschner leitete es, sang selbst mit und — was das wichtigste war — entwickelte für die Tunnelabende eine rege Thätigkeit als Komponist. Aus diesem Kreise sind seine »Tunnellieder« Op. 46 (auch Op. 52) hervorgegangen, mit denen er sogleich in die erste Reihe der Männerchorkomponisten trat. Es ist natürlich, daß die Stimmung der lustigen Brüder in vielen dieser Lieder wiederklingt, die einen Ton anschlagen, der bisher nicht gehört worden war. Der Humor und die Zechlaune der Berliner Liedertafel kam nicht auf gegen die Ursprünglichkeit von Marschner's temperamentvollem, burschikosem Wesen. Es ist derselbe Ton, in welchem das berühmte Lied aus dem »Vampyr« gehalten ist: »Im Herbst da muß man trinken«, ein Lied, das auch im Tunnel häufig angestimmt wurde. Manches was er für ihn komponirt hat, ist nicht weiter bekannt geworden. So ein von Wohlbrück gedichtetes Duett »Die betrunkenen Handwerksburschen«, das er selbst am 31. Januar 1829 mit dem Magister Fischer zusammen vortrug. Ein Gedicht, das Herlossohn auf 14 von der Gesellschaft aufgegebene Reimworte machen mußte, und das, mit Marschner's Musik am 22. November 1828 vorgetragen, »außerordentlich schlecht befunden und allgemein *da capo* begehrt wurde«, ist wohl die in Op. 52 befindliche »Liebeserklärung eines Schneidergesellen.« Schon aus diesen Andeutungen sieht man, daß ein kecker Lebensübermuth den Genius der Gesellschaft bildete. Als Marschner Leipzig verlassen

hatte, blieb der Tunnel nicht, was er gewesen war. Er erfuhr eine vollständige Umgestaltung in eine gewöhnliche Vergnügungs-Gesellschaft und besteht als solche heute noch. Kunstwerke wie die »Tunnellieder« sind nicht mehr aus ihm hervorgegangen. Diese aber haben ihren Weg zu den Liedertafeln bald gefunden und, mit Marschner's späteren Chören vereint, wesentlich geholfen, den deutschen Männergesang zu seiner vollen Eigenartigkeit auszuprägen.

Ich habe bei den ersten beiden Hauptabschnitten des Buches länger verweilt, in dem Wunsche zu Elben's tüchtiger Arbeit meinerseits etwas beizutragen. Hierzu boten sie mehr Gelegenheit, als die meisten folgenden. Im dritten Buche wird nun das Wachsthum des Vereinswesens bis in die fünfziger Jahre anschaulich und vollständig dargelegt, worauf im vierten Buche eine Rück- und Umschau gehalten wird, die von dem klaren Blick des Verfassers ein höchst vortheilhaftes Zeugniß giebt. Bei der Würdigung der Stellung, welche der Männergesang um jene Zeit im Leben der Nation einnahm, übersieht er nichts, was zu seinen Gunsten angeführt werden kann, verschweigt aber auch nicht die mit Recht getadelten Unzulänglichkeiten und Entartungen. Von dem Aufblühen der Liederfeste, die in den zwanziger Jahren in Süden ihren Anfang nahmen, im folgenden Jahrzehnt auch in Norddeutschland aufkamen, Gründung von Sängerbünden zur Folge hatten, bis sich in den vierziger Jahren zuerst große allgemeine Sängerfeste (Würzburg 1845, Köln 1846) ins Werk setzen ließen — von diesen Festen schweift der Blick unwillkürlich auf die großen Musikfeste hinüber, die seit 1810 bei uns in Gang gekommen waren. In Berlin hatte sich die Liedertafel aus und an der Singakademie gebildet. Ähnliches geschah in Magdeburg (1818), und wie es scheint auch in Breslau. Aber man wird nicht im allgemeinen mit Elben (S. 74) sagen können, daß die Singakademien den Boden für die Liedertafeln geebnet hätten, denn ihre Ziele waren zu verschieden und sie haben sich oft hemmend im Wege gestanden. So glaube ich denn auch, daß der Anstoß zu den Männergesangsfesten von den großen Musikfesten nicht einmal theilweise ausgegangen ist, und wenn erstere am Rhein lange Zeit nicht haben gedeihen können, so ist es, weil sie durch die letzteren niedergehalten wurden. Wir brauchen auch diese Erklärung nicht, denn alles nöthige ergiebt sich aus dem Einfluß der Appenzeller Volksgesangsfeste auf Süd- und Mitteldeutschland. Vor der rein künstlerischen Beurtheilung können die Männer-Massengesänge nicht bestehen. Zur Aufführung Händel'scher Oratorien mag man hunderte von Sängern und Spielern zusammenrufen. Hier steht das Kunstwerk an Form und Inhalt im Verhältniß zu der Menge der ausführenden Organe. Beim Lied, der Grundform des Männergesangswesens, ist es anders. Es bleibt immer ein Unding, für den Vortrag solch kleiner Kunstgebilde jenen großartigen Apparat aufzustellen. Es bliebe ein Unding, will ich sagen, wenn nicht andre außerkünstlerische Ideen hinzuträten, die auf den Männergesangsfesten verwirklicht werden sollten. Der volksbildende, vor allem aber der verbrüdernde politische Zweck dieser Feste liegt nun aber von Anfang an klar zu Tage und Elben hat ihn überall mit Recht stark hervorgehoben. Besonders greifbar tritt er in und an Schleswig-Holstein hervor. »Die Sängervereine und Sängerfeste in Deutschland entwickelten sich nach und nach zum Volksthümlichen, zu Volksfesten. In Schleswig-Holstein gehen das öffentliche Leben und die Volksfeste voran, und aus denselben heraus bilden sich die Vereine und besonderen Sängerfeste« (S. 86). Indem nun diese Vereine ins Reich hinein zogen, an den großen Festen sich betheiligten, brachten sie die Kunde ihrer Geschichte und Bedrängniß in weite Kreise, und die leidenschaftliche Theilnahme, welche das deutsche Volk für die Elbherzogthümer an den Tag legte, wäre ohne das Sängerwesen schwerlich geweckt worden (S. 90). Der Einfluß, den die Singvereine auf die politische Entwicklung der Schweiz ausgeübt haben, ist ebenfalls ein sehr starker und merkwürdiger gewesen

(S. 123). Aber ich enthalte mich, weiter ins Einzelne zu gehen. Nicht nur die Männergesangsfeste, auch die für diese geschaffenen Kompositionen, ja man darf sagen, die Mehrzahl sämmtlicher Männerchöre überhaupt sollte man nie beurtheilen, ohne sich lebendig vorzustellen, daß sie gleichsam ein Ausruf waren, durch welchen ein Volk seinem Empfinden Luft machte, dem die theuersten Wünsche und goldensten Hoffnungen immer aufs neue versagt und unerfüllt blieben. Wer es nicht mitfühlen kann, welch eine Schallkraft selbst das einfachste Lied dadurch erhalten konnte, daß ihm solch ein Resonanzboden untergelegt war, der wird freilich dem Männergesange des 19. Jahrhunderts niemals gerecht werden. Es darf nicht auffallen, daß seine Verächter sich größtentheils unter den Musikern selbst gefunden haben und zwar unter denen, welchen man Mangel an Ernst und hohem Streben am wenigsten vorwerfen kann. Seit Jahrhunderten haben wir uns gewöhnen müssen, die meisten Gattungen unserer Tonkunst wie losgelöst vom Volksleben und in einer Welt für sich bestehend anzusehen. So ausschließlich pflegte man ein Tonwerk auf seinen »rein musikalischen« Werth hin zu prüfen, daß es sogar der Poesie schwer wurde, in der Gesangsmusik die ihr zukommenden Rechte zurückzugewinnen. Daß es vollends zulässig sein soll, die Wirkung eines Liedes zum Theil auch an andere, außerkünstlerische Bedingungen zu knüpfen, mag noch immer vielen als eine Erniedrigung der reinen Kunst erscheinen. Dieser Ansicht darf sich aber wohl mit gleicher Berechtigung eine andere entgegenstellen, deren Ideal eine harmonische Entwicklung aller Kräfte einer Nation ist, dergestalt daß eine jede dieser Kräfte in ihrem Bereiche dahin wirke, den Charakter eines Volkes vollendet auszuprägen. Das ist nun durch den Männergesang versucht worden, auf einem kleinen, unscheinbaren Kunstgebiete zwar, unter Mißgriffen, Übertreibungen, Geschmacklosigkeiten mancher Art, und trotzdem mit einem dauernden und echten Erfolg, der die höchstfliegenden Erwartungen übertroffen hat. Nachdem unsere nationale Gesangsmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf die letzten Reste verkümmert war, haben wir im Männergesang eine ganz neue Form für den Ausdruck des Volksempfindens gefunden, welche sich zu einer Blüthe entfaltet hat, der kein Volk der Erde etwas ähnliches an die Seite setzen kann. Darum loben wir es wiederholt, daß Elben den nationalen Charaker des Männergesangswesens überall stark betont. Sollten wir betreffs des dritten und vierten Buches noch einen unbefriedigten Wunsch äußern, so wäre es der nach vollständigerer Mittheilung der Programme der Gesangsfeste. Eine hierdurch gebildete Statistik, die etwa einen Anhang des Werkes hätte ausmachen können, würde für die Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit gewesen sein, und Elben hatte, wie kein anderer, das Material dazu in Händen.

Das fünfte, sechste und siebente Buch behandelt die Neuzeit. Ihr glänzendstes und folgenreichstes Ereigniß, das Nürnberger Sängerfest von 1861, die dadurch veranlaßte Gründung des deutschen Sängerbundes 1862, das Wirken des Bundes, die drei Feste in Dresden (1865), München (1874) und Hamburg (1882) — alles dies wird im fünften Buche erzählt. Von der gewonnenen Höhe wird dann wiederum ein Umblick gehalten über die Einzelbünde und -Vereine in ganz Deutschland, einschließlich Deutschösterreichs und Böhmens (sechstes Buch) und über den deutschen Männergesang in Ungarn und Siebenbürgen, in der Schweiz, in England, Frankreich, Nordamerika, Italien, Griechenland, Türkei, Rumänien, Rußland, Australien (siebentes Buch). Hier will ich nur eine kleine Bemerkung anschließen. Der vorletzte Abschnitt des siebenten Buches hat die Überschrift: »Vordringen des Männergesangs zu den Franzosen und Engländern«, und soll nicht vom deutschen Gesang in den genannten Ländern handeln, sondern von französischen und englischen Singvereinen, die in Nachahmung der deutschen dort entstanden, und von Kompositionen, welche für sie geschaffen sind. Abgesehen davon, daß mit diesem

Inhalt der Abschnitt nicht an rechter Stelle steht, ist das Thema auch ein solches, daß es, einmal berührt, eine längere Ausführung verdient hätte. Vor allem durfte der so eigenthümlich entwickelte skandinavische Männergesang nicht unbeachtet bleiben. England ist auf einer halben Seite abgehandelt und auch über Frankreich ließe sich mehr sagen. Der wackere G. Kastner kommt bei Elben schlecht weg; ich habe darauf schon an einer andern Stelle hingewiesen (S. 443 dieser Zeitschrift) und bemerkt, daß ihm Unrecht gethan sei. Allerdings ist Kastner ein Mann, den man als Ganzes nehmen muß, um für seine einzelnen Leistungen, auch die schwächeren, den Standpunkt billiger Beurtheilung zu finden.

Über den im engeren Sinne musikalischen Theil des Buches habe ich im Verlauf der Besprechung nur erst einige gelegentliche Bemerkungen fallen lassen. An der Bearbeitung, die er für die zweite Auflage erfahren mußte, hat sich Kapellmeister Schletterer in Augsburg betheiligt. Elben spricht sich im Vorwort darüber aus, wie weit Schletterer's Mitwirkung geht: sie betrifft zumeist die neuere Zeit. Ich habe schon gesagt, daß eine so vollständige Trennung der rein musikalischen Würdigung des Männergesanges von seiner geselligen, politischen und nationalen mir nicht unbedenklich erscheint. Nehmen wir aber die Sache hin so wie sie nun einmal ist, so findet sich auch in diesem Abschnitt manches treffende Wort und über die Charakteristiken von Nägeli, Zelter, Kreutzer, Silcher kann man als wohlgelungene erfreut sein. Andere Meister: Schubert, Mendelssohn, auch Friedrich Schneider, wollen in ihrer Individualität nicht recht klar werden, und bei Weber fehlt vor allem der Hinweis auf die enorme tonbildliche Kraft, die er selbst im kleinsten seiner Männerchöre an den Tag legen kann.[1] Der Verfasser hält sich leicht zu sehr im Allgemeinen; eingehendere technische Untersuchungen, z. B. über die Behandlung und Erweiterung der Liedform bei den verschiedenen Meistern und über ihre Art mehrstimmig zu setzen, wären hier sehr erwünscht und zur gänzlichen Erfüllung der Aufgabe auch unerläßlich. Zur Belebung der Charakteristik hätte es gedient, wenn von den Dichtungen häufiger und eingehender die Rede gewesen wäre, denen die Meister ihre Töne gesellt haben. Auch die Veranlassungen, auf welche, die Zeit und die Verhältnisse, in welchen gewisse besonders bedeutsame Gesänge entstanden sind, lernte man gern genauer kennen. Bei den hervorragendsten Meistern vermißt man eine annähernd vollzählige Angabe ihrer Werke, so weit irgend möglich mit Entstehungs- oder doch Erscheinungsjahr; bei Marschner z. B., der übrigens 1795, nicht 1796 geboren ist, finde ich nur einen kleinen Theil der Lieder, die unbestritten ersten Ranges sind, verzeichnet, und bei keinem die Opuszahl, zu der es gehört. Meine Haupteinwendungen gegen den ganzen Abschnitt möchte ich in zwei Punkte zusammenfassen. Der eine: Der innere Zusammenhang zwischen den einzelnen Komponisten und somit das eigentlich Musikgeschichtliche wird nicht deutlich. Unser Verfasser theilt allerdings den Stoff in mehre Paragraphen, und was in einem Paragraphen zusammen abgehandelt wird, soll offenbar auch in einer engeren Beziehung stehen. Aber ich vermag diese Beziehung in sehr vielen Fällen nicht zu finden und vermisse sowohl Princip als Methode der Darstellung. Warum wird in § 61 der Schwabe Kreutzer (S. 413) von den andern schwäbischen Tonsetzern (S. 417) ab-

[1] Elben sagt S. 402: »Lützows Jagd ist zum Volkslied geworden mit seinem hinreißenden, alle Hörer zum Mitsingen einladenden Schluß.« Die letzten Worte lassen muthmaßen, daß auch er das Lied nur in jener Verunstaltung kennt, welche den viertaktigen Refrain wiederholt. Dann fällt er allerdings hinreichend in die Ohren. Aber der Zauber des unvergleichlichen Tonbildes — die von fern heranbrausenden und wie im Sturmwind mit Hörnergeschmetter vorüberfegenden Reiter — ist völlig zerstört. Es ist Zeit, gegen diese Mißhandlung eines Meisterstücks einmal nachdrücklich Verwahrung einzulegen.

getrennt, und warum diese wieder von dem Volksliedermanne Silcher (S. 423)? Zwischen diesem und jenem besteht doch eine augenfällige künstlerische Verwandtschaft. Wie verschieden sind beide von Marschner, wie verschieden alle drei wieder von Löwe! Und doch werden unmittelbar nach Kreutzer erst diese letzteren und dazu noch Methfessel und Reißiger abgehandelt. Schneider dagegen, der unzweifelhaft mit ihnen zusammengehört, ist im vorhergehenden Paragraphen besprochen und befindet sich hier zwischen den Berlinern einerseits und Spohr und Schubert andrerseits. In § 62 wird für einen neuen Zeitabschnitt Mendelssohn als beherrschende Persönlichkeit aufgestellt. Unter seinen »Zeitgenossen und Nachfolgern« finden wir auch — die Brüder Lachner. Man wundert sich darüber um so mehr, als Franz Lachner vom Verfasser selbst »der letzte Vertreter der klassischen Zeit« genannt wird. In der That gehört er zur Wiener Schule, ist Süddeutscher vom Wirbel bis zur Sohle, war also mit seinem Freunde Schubert, auch mit Kreutzer zusammen und sammt diesen möglichst in die Nähe Weber's zu bringen. Aber zwischen ihm und Mendelssohn sind keine Gemeinsamkeiten. Unter den Nachzüglern Mendelssohn's, die in recht bunter Reihe vorbeidefiliren, bemerken wir zu unserer ferneren Überraschung F. Kücken, der freilich in Sachen des Geschmacks sehr viel von Mendelssohn hätte lernen können, es aber leider nicht gethan hat und im übrigen außer jedem inneren Kontakt mit ihm steht. Nach dem Ende des Zuges hin wird es dann immer tumultuarischer, auf den letzten Seiten drängen sich nur noch Namen vorüber, darunter manch einer, der, wenn auch in Mendelssohn's Gefolgschaft, doch einen aparten Platz verdient hätte, wie der liebenswürdige, feingebildete Wilhelm Taubert. Solch ein Verfahren ist auch dem Nachsichtigsten zu bunt. Und erwägt man es genau, so wird sich finden, daß Mendelssohn die Rolle eines Führers in der Geschichte des Männergesangs überhaupt nicht beanspruchen kann. Seine Männerchöre sind ausgezeichnet durch Frische, Gewähltheit und geistvolle Arbeit. Sie ragen durch ihre künstlerische Vornehmheit hoch hinaus über das Meiste, was um 1840 erschien. Dennoch ist von der Grundempfindung, die seit Anfang des Jahrhunderts im Männergesange Ausdruck suchte, kein starkes Maß in ihnen zu entdecken. Mit dem ihm eignen wunderbaren Stilgefühl hat er sich auch hier dem Charakter der Form angeschmiegt. Aber er erscheint mehr von der Zeitwoge getragen, als daß er sie sich zu Dienst gezwungen hätte. Eher ließe sich noch behaupten, daß er mit seinen großen, begleiteten Werken, dem Festgesang an die Künstler und den beiden Sophokleischen Tragödien neue Wege geöffnet hätte.

Der andere Punkt ist dieser, daß zwischen den verschiedenen Formen, in welchen Männergesang möglich und im Verlauf der Geschichte auch thatsächlich geworden ist, nicht in gebührender Weise unterschieden wird. Wäre es geschehen, so würde gleich der ganze § 59 nicht vorhanden sein, und wir würden ihn ohne Bedauern entbehren. Wer nur einigermaßen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts bewandert ist, der weiß, daß hier Tonsätze, welche nur von Männerstimmen ausgeführt werden sollen, etwas ganz gewöhnliches sind. Hätte nun der Verfasser vom mehrstimmigen weltlichen Liede Senfl's oder Haßler's gesprochen, so wäre zwar festzustellen gewesen, daß dieses in Tonalität, Art der Mehrstimmigkeit, großentheils auch Besetzung vom Männerchorliede wesentlich verschieden ist. Aber man hätte wenigstens einige Ähnlichkeiten zugeben können. Wo aber diese bei den polyphonen Messen und Motetten zu finden sein sollen, wenn man sich nicht eben damit begnügen will, daß manche Stücke ohne Mitwirkung der Sängerknaben von den männlichen Sängern allein ausgeführt wurden, ist garnicht einzusehen. Mit gleichem Rechte hätten auch alle die Kompositionen, die in den »Männergesangvereinen« des 17. und 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden, genannt werden können. Welchen Zweck hat es ferner, in den Werken Händel's und

Haydn's nach Stellen zu suchen, wo einmal nicht der volle Chor, sondern nur die Männerstimmen als Theil desselben verwendet werden? Vollends in den Opern Gluck's, Mozart's und anderer, da hier der Männerchor oft durch rein dramatische Gründe bedingt ist? Alle diese Bemühungen führen eher von der Sache ab, als zu ihr hin, und sind daher eben so wenig am Platze, als das gesammte erste Buch unseres Werkes, über das ich mich oben weiter verbreitet habe.

Der Grund und Boden des modernen Männergesanges ist das Lied, und zwar das unbegleitete mehrstimmige Lied. Die Vereinigung dieser drei Merkmale ließ eine Kunstform entstehen, welche am Anfang unseres Jahrhunderts etwas durchaus neues war. Es gab keinen unbegleiteten Kunstgesang im 18. Jahrhundert, wenn man nicht etwa die Gesänge der Kurrende ausnehmen will. Wer die Berliner Singakademie als Pflegerin eines solchen anführt verwechselt das Später mit dem Früher. Unter Fasch und Zelter, also bis zum Jahre 1832, ist hier niemals ohne Begleitung gesungen worden; wenigstens war immer ein akkompagnirender Flügel da. Selbst die ersten Männerchöre, die aus diesem Kreise hervorgingen, sollten akkompagnirt werden: in zufälliger Ermangelung eines Klaviers nahm man eine Guitarre, aber das ärmliche Geklimper verschwand in den Massen der kräftigen, frischen Männerstimmen, die auch ohne Stütze im Ton blieben, und nun erst ging man wenigstens beim Männergesange und in der bald darauf gegründeten Liedertafel dauernd zum unbegleiteten Gesange über (Bornemann, a. a. O. S. X). Welche Folgen die Befreiung des auf sich selbst gestellten Gesanges für die Stimmenführung und für die Behandlung der Harmonie haben mußte, sieht ein jeder. Sie bildet aber auch die nothwendige Voraussetzung für eine volksthümliche Entwicklung des Männergesanges. Das akkompagnirende Klavier fesselt den Gesang ans Zimmer: er bleibt Haus- oder Kammermusik. Erst wenn er gelernt hat, sich nur durch die eignen Schwingen tragen zu lassen, kann er ausfliegen ins Freie, wie der Vogel aus dem Käfig. Nun können die Sänger ihr Lied ertönen lassen im Wandern und in der Waldesruhe, auf der Wogenbahn, unter dem Fenster, im Lagerleben des Kriegs, wo sie gehen und stehen. Das unbegleitete Gesangstück mußte von mäßigem Umfang und einfach gegliedertem Wuchs sein, um nicht zu große Schwierigkeiten für die Ausführung hervorzurufen. Diesen Anforderungen entsprach die Liedform aufs vollkommenste, und durch eines jener glücklichen Zusammentreffen, die immer eintreten, wo etwas bedeutendes entstehen soll, ereignete es sich, daß die Poesie das Verlangen der Musik in ausgiebigster Weise befriedigen konnte durch einen Reichthum schönster Lyrik, wie er in Deutschland niemals größer dagewesen war. Wer nun die musikalische Geschichte des Männergesangs darstellen will, der muß vom unbegleiteten mehrstimmigen Liede nicht nur ausgehen, sondern es auch in seiner Pflege und in seinen Wandlungen bis auf die neueste Zeit beständig als Richtschnur nehmen. Dadurch würden gleich anfangs die meisten und bedeutendsten Kompositionen Franz Schubert's als nicht zur Sache gehörig abgetrennt. Gegen ihre rein musikalische Schönheit soll nichts gesagt und ebensowenig soll es unseren Männergesangvereinen verwehrt werden, sich gründlich mit ihnen zu beschäftigen. Aber sie gehören in einen ganz andern geschichtlichen Zusammenhang. Mehrstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung, also fürs Haus oder den Privatsalon bestimmt, waren kurz vorher in Wien aufgekommen, und zwar durch Joseph Haydn. Die ausgezeichnet schönen geistlichen und weltlichen Gesangstücke, welche man in Band VIII und IX der alten Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe vereinigt findet, begründeten eine neue Gattung feiner Gesellschaftsmusik. In ihren Kreis gehört zumeist, was Schubert für Frauen- oder Männerstimmen mit Begleitung komponirt hat, oder es ist doch, wie der »Nachtgesang im Walde« und der »Gesang der Geister über den Wassern« von diesem Ausgangspunkte entwickelt, freilich mit Schubert'scher Kühnheit. Es handelt sich

auch hier nicht eigentlich um Chorgesang, wennschon manche Gesänge eine stärkere Besetzung vertragen. Aus dieser Darlegung ergiebt sich aber der innere Grund, warum Schubert's Männergesänge im weiten Bereich der Liedertafeln und Liederkränze so lange unbeachtet blieben. Nicht einzig aus Gleichgültigkeit dieser Kreise gegen ihre oft bezaubernde Schönheit geschah es, sondern weil sie eben eine ganz andre Wurzel hatten, als das volksthümliche Männerlied, und deshalb fremdartig anmuthen mußten. Aus dem Wege zu schaffen für den geschichtlichen Entwicklungsgang, wie ich ihn mir denke, wären ferner die meisten großen Kompositionen für Männerchor und Orchester oder Orgel seit Mendelssohn's Zeit. Dessen »Festgesang an die Künstler«, Schumann's Motette »Verzweifle nicht«, Lachner's »Sturmesmythe«, Brahms' »Rinaldo«, Bruch's »Frithjof«, »Römischer Triumphgesang«, »Salamis«, »Normannenfahrt« — alle diese und viele andere Werke erscheinen in Formen, die mit der Grundform des Männergesangs nichts zu thun haben. Wenn die ganze Entwicklung des Männergesangs während der ersten vierzig Jahre dieses Jahrhunderts nicht vorhanden gewesen wäre, so könnten sie, auf ihren musikalischen Bau hin betrachtet, dennoch eben so wohl komponirt worden sein, wie das Dmoll-Requiem des Ausländers Cherubini. Natürlich muß in solchen Stücken auch der mehrstimmige Vokalsatz ein ganz andrer werden, vor allem wird die Vierstimmigkeit unhaltbar, die nur im unbegleiteten Gesange ihre Berechtigung, wir könnten auch sagen: ihre Entschuldigung findet. Die Sache liegt doch so, daß nachdem einmal die großen Männerchöre überall in Deutschland entstanden waren, die Komponisten sich diese schönen Organe nicht entgehen lassen wollten und sie nun nach ihrem Ermessen verwendeten, nicht aber so, daß ihre großen Kompositionen eine genetische Fortentwicklung der Formen darstellten, auf die der Männergesang sich allein gründete und gründen konnte. Hält man diese Dinge nicht streng auseinander, dann ist es nicht möglich, Geschichte zu schreiben; das Verfahren kann nur in einer Zusammenschüttung von Einzelheiten bestehen, wobei es möglich wird, sogar die »Rhapsodie« von Brahms unter die Männerchor-Kompositionen zu rechnen (S. 447).

Ich brauche mich wohl nicht dagegen zu verwahren, daß ich die künstlerische Berechtigung der vielen vortrefflichen Kompositionen für Männerchor und Orchester an sich nicht angreife. Es handelt sich nur darum, für eine geordnete wissenschaftliche Darstellung die Bahn frei zu machen. Die Einförmigkeit seines Klangmaterials wird es dem Männerchor immer verwehren, die Größe seiner Formen über eine gewisse eng gesteckte Grenze hinaus auszudehnen, wogegen der Zutritt des vielgliedrigen und vielfarbigen Orchesters sogleich große Dimensionen ermöglicht. Daß es indessen auch dem unbegleiteten Männerchore nicht unbedingt versagt ist, sich über die enge Liedform hinaus zu verbreiten, können die beiden Vokal-Oratorien Löwe's beweisen, und es ist bedauerlich, daß Niemand in dieser Richtung weiter gearbeitet hat. Auch die geistlichen Motetten, Psalmen, Hymnen u. s. w., wenn schon sie mehr nur einen praktischen Nothbehelf darstellen und von der Entwicklungsbahn des Männergesangs wie der Kirchenmusik gleichermaßen abseits liegen, haben doch in manch einem Falle bewiesen, daß das Material dehnbar genug ist, um auch für größere Gebilde auszureichen. Indessen gewährte schon die Liedform allein Abwechslungsmöglichkeiten genug, welche schöpferische Geister immer wieder von neuem beschäftigen konnten und die nachzuweisen, eine vornehmste Pflicht der Geschichtsforschung wäre. Darüber hinaus hat das Männerchorlied die Entstehung andrer Kunstgattungen bewirkt, und erscheint in dieser Eigenschaft in einem neuen, bedeutsamen Lichte. Daß mit der Zeit auch der Frauenchor selbständige Pflege erfuhr, ergab sich schon aus dem Gegensatze, doch konnten hier die Resultate aus manchen Gründen keine erheblichen werden. Aber das mehrstimmige Lied für gemischten Chor ist durch

das Männerchorlied ins Leben gerufen. Es hat einen besonderen Reiz, diesem Hergange nachzuspüren, nicht zum wenigsten deshalb, weil man dabei wieder auf die Berliner Liedertafel als ersten Entwicklungsansatzpunkt zurückgeführt wird. Bei besonders festlichen Gelegenheiten, z. B. dem Geburtstag des Königs und der Königin, pflegte die Liedertafel Damen des singakademischen Kreises einzuladen, welche sich dann am Gesange betheiligten. So entstand eine neue Art von Gesellschaftsgesang für vier, fünf, sechs und mehr gemischte Stimmen. Aus den Büchern der Liedertafel kann man sich darüber unterrichten, ich ziehe es vor, auf Weber's gedruckte Lieder für gemischten Chor hinzuweisen. Im Sommer 1812, zu derselben Zeit also, da er für die Liedertafel das »Turnierbankett« schrieb, komponirte Weber vier mehrstimmige Lieder theils für Friederike Koch, theils für Frau Jordan-Friedel und deren Kreis, d. h. den Singakademie-Kreis, denn beide Damen gehörten ihr als Hauptstützen an, zudem waren Flemming, der Verlobte der Koch († 1813, Komponist des *Integer vitae*), und der Gatte der Jordan-Friedel eifrige Liedertäfler. Die Lieder sind »Lenz erwacht und Nachtigallen« (3. Juni 1812) für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe, »Zur Freude ward geboren« (17. Juni 1812) für 1 Sopran, 2 Tenöre und Baß, »Geiger und Pfeifer, hier habt ihr Geld darauf« (6. Aug. 1812) für dieselben Stimmen, »Heiße, stille Liebe schwebet« (8. Aug. 1812) für dieselben Stimmen. Schon ein Blick auf die Besetzung zeigt, auf welchen Weg sich die Phantasie des Komponisten hatte leiten lassen. Den Stamm des mehrstimmigen Körpers bildet der Männerchor, ihm ist durch Hinzufügung einer Sopranstimme, oder zweier, gleichsam noch ein Stockwerk aufgesetzt. Durch die natürliche Beschaffenheit der menschlichen Stimmen und ihr Verhältniß zu einander kann eine solche Besetzung nicht hervorgerufen sein, sie muß ihren äußeren Grund haben, der hier eben die Anknüpfung an den Männerchor der Liedertafel war. Chorlieder dieser Art entstanden dann fort und fort. Auch Marschner's drei sechsstimmige Gesänge Op. 55, welche gegen Ende der zwanziger Jahre in der Zeit seiner »Tunnellieder« komponirt sind, gehören dazu. Sie sind für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe gesetzt und »der Singakademie zu Berlin sowie deren würdigen Direktor Herrn Professor Zelter« gewidmet. Es versteht sich schon nach den Texten von selbst, daß nicht die eigentliche Singakademie gemeint ist, sondern die Liedertafel in solchen Fällen, wo Damen eingeladen wurden. Das erste Lied scheint sogar auf die »obligaten klingenden Gläser« eingerichtet zu sein, womit die Liedertafel manche ihrer Tafelgesänge zu akkompagniren pflegte. Mendelssohn's Lieder für gemischten Chor kommen, mit einer früheren Ausnahme, erst 1839 zum Vorschein, da also das Männerchorlied schon seit Jahrzehnten in schönster Blüthe stand, und Mendelssohn selbst hat sich diesem früher zugewendet, als jener Gattung. Ob auch bei ihm Berliner Anregungen mitwirkten, bleibe hier dahingestellt. Da mittlerweile überall in Deutschland sich Vereine für gemischten Chor gebildet hatten, mußte es in der Luft liegen, das Beispiel der Männerchöre mit anderem Materiale nachzuahmen. So gewiß nun das Lied für gemischten Chor die höhere Kunstgattung von beiden ist, so sicher ist anderseits, daß es in dem Wettstreit mit dem Männerchorliede den kürzeren gezogen hat. Es läßt sich daraus wieder einmal erkennen, wie viel in der Geschichte darauf ankommt, daß etwas zu rechter Zeit erscheint. Weil dies beim Männergesang der Fall war, ist er zu einer neuen Kunstgattung erwachsen, die nach jeder Seite hin, auch der technischen, eine vollständige Ausbildung aller ihrer Kräfte zeigt. Wenn es bei ihm nicht an einzelnen Fällen fehlt, in denen nach einer falschen Richtung experimentirt ist, so kommt dergleichen in der Entwicklung jeder Kunstgattung vor. Im allgemeinen muß gesagt werden, daß sich in der Art für Männergesang zu schreiben eine feste Technik hergestellt hat, die für alle Zeit als Muster gelten kann. Anders im Lied für gemischten Chor. Es ist nach Mendelssohn's Vorgang

viel gepflegt worden. Aber wollen wir ehrlich urtheilen, so ist keiner über das hinausgekommen, was jener beim ersten Anlauf so glücklich erreicht hat. Die meisten sind weit hinter ihm zurückgeblieben. Die reicheren Mittel des gemischten Chorlieds sind nicht entfernt so vollständig und sachgemäß ausgenutzt worden, und wenn man die Blüthe des mehrstimmigen *A cappella*-Gesanges im 16. Jahrhundert vergleicht, so darf man, ohne jemandem zu nahe treten zu wollen, doch wohl sagen, daß unsere Zeit im Belang der Technik sich zu jenem verhält, wie der Stümper zum Meister. Der Grund mag mit darin liegen, daß jene alten Muster erst in neuester Zeit anfangen, den Musikern bekannter zu werden, die meisten also aufs Experimentiren angewiesen waren, in dem sie ihr Stilgefühl nicht immer so sicher leitete, wie Mendelssohn. Aber der Hauptgrund war doch wohl ein andrer. Das Madrigal der Italiäner, das Lied der Deutschen wäre im 16. Jahrhundert nicht zu jener außerordentlichen Ausbildung gelangt, wenn nicht — namentlich in Italien — die gesellschaftlichen Verhältnisse sie im höchsten Maße begünstigt hätten. Im Deutschland unseres Jahrhunderts fehlte diese Gunst der Verhältnisse. Die Stätten, wo allein das Lied für gemischten Chor eine wirklich fördernde Pflege finden konnte, waren die großen Chorvereine. Sie aber hatten wichtigere Aufgaben und konnten das Lied nur als Mitläufer behandeln. Dagegen traf beim Männergesang alles zusammen, was zur Pflege des Liedes nur irgend gewünscht werden konnte. Nicht an letzter Stelle ist dahin zu rechnen, daß die Männerchorlyrik sich auf einem unbegrenzten Gebiete bewegen konnte, während für den gemischten Chor die Wahl der poetischen Gegenstände, eben weil Frauen sich betheiligten, eine beschränkte sein mußte.

Doch genug von diesen Dingen, die über das Gebiet hinausführen, das zu bearbeiten unser Verfasser sich vorgesetzt hatte. Was ich angedeutet habe, sollte nur die Ansicht weiter begründen, daß nicht allein in socialer und politischer sondern auch in rein künstlerischer Hinsicht die Hauptbedeutung des Männergesangs ganz und gar auf dem Liede beruht. Jetzt, da er sich dem Abschluß einer großen Periode zu nähern scheint, ist es gut, auf diese Wurzel seiner Kraft mit Nachdruck hinzuweisen, damit die Kraft nicht in falscher Züchtung vergeudet wird. Vor solcher Schädigung unseres Volks- und Kunstlebens zu warnen und ihr zu wehren, läßt sich auch unser sachkundiger Verfasser mit beredten Worten angelegen sein, von dem wir uns nun, die Besprechung seines inhaltreichen Werkes beschließend, mit aufrichtigem Danke verabschieden.

Berlin. **Philipp Spitta.**

W. J. von Wasielewski, Ludwig van Beethoven. Berlin, Brachvogel und Ranft. 1888. 2 Bände. 8.

Nicht ohne eine gewisse Überraschung haben wir obiges Buch zur Hand genommen. Wasielewski hat in den letzten Jahren eine dankenswerthe Thätigkeit auf dem musikhistorischen Gebiete entfaltet und Gebiete anzubauen begonnen, die längst des kundigen Bearbeiters warteten; die älteste Entwicklung der Instrumentalformen, von der Violinkomposition ausgehend, hat er sammelnd und ordnend verfolgt und in seinen Mittheilungen über Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts u. s. w. Arbeiten geliefert, die als belangreiche Beiträge zur Anbahnung genauerer Kenntniß jener Perioden zu begrüßen waren und zu weiteren Erwartungen berechtigten. Wir müssen uns freuen, daß mehr und mehr in der Bearbeitung der Musikgeschichte das alte dilettantische Treiben überwunden und durch eine vernünftige Arbeitstheilung unter Männer, die ihres Stoffes mächtig sind, von

verschiedenen Punkten aus einer gründlichen wissenschaftlichen Erkenntniß des weiten unerforschten Gebietes der Weg geebnet wird. Das gilt namentlich auch von den Meistern der neueren Epoche; wie Bach, Händel, Haydn, Mozart ihre berufenen Bearbeiter gefunden haben, so war auch die Erforschung von *Beethoven's* Leben und Schaffen längst in guten Händen; wir brauchen nur die Namen Thayer und Nottebohm zu nennen.

Wenn daneben die populäre Schriftstellerei auf musikalischem Gebiete fortfährt ihr Wesen zu treiben, so wollen wir das so sehr nicht tadeln, wofern dieselbe wirklich das Ziel verfolgt, einem weiteren Kreise zweifellose wissenschaftliche Ergebnisse in entsprechender Form zu vermitteln. Der wissenschaftliche Forscher hat freilich im allgemeinen Besseres zu thun, er hat durch begonnene Untersuchungen gewissermaßen die Pflicht der Weiterführung übernommen und überläßt jene weitere Thätigkeit anderen, welche nach dem Maße ihres Vermögens und Urtheils das Gold in Münze umsetzen mögen.

Das ist es, warum es uns frappirte, Wasielewski auf dem breiten Wege der populären Biographie zu begegnen. Es war nicht bekannt, daß er bisher irgendwie an der Beethovenforschung betheiligt war; er giebt dies auch selbst zu und sein neues Buch beweist es ebenfalls; wir glauben ihm daher gern, daß er die ihm angetragene Aufgabe nur mit Zögern übernommen hat. Er stellt sich zur Aufgabe, das Lebensbild Beethoven's auf Grund der vorhandenen und gedruckten Quellen zu zeichnen, »seinen menschlichen und künstlerischen Charakter zu beleuchten und zu erläutern« und aus den scheinbaren Widersprüchen die einheitlich charaktervolle Gestalt zur Anschauung zu bringen, »bei welcher Persönlichkeit und künstlerisches Schaffen einander völlig decken«. Wenn ein Schriftsteller und Musiker wie Wasielewski dies unternimmt, so wird er selbst nicht erwarten, daß der Leser mit geringen Anforderungen an sein Buch geht.

Eine lesbare Erzählung von Beethoven's Leben und Schaffen, welche das bisher Erforschte zu einem wahren und lebendigen Bilde gestaltet, kommt sicherlich einem Bedürfnisse entgegen; nicht jeder Kunstfreund mag in das Detail der Untersuchung mühsam eindringen und sich das Bild selbst entwickeln. Unternimmt dies nun ein wissenschaftlicher Mann, so ist es seine Sache zu fragen, ob die Untersuchung wirklich abgeschlossen vorliegt, und er muß selbst möglichst Herr des ganzen Stoffes sein.

Nun unterliegt es doch wohl bei den Kundigen keinem Zweifel, daß, so lange Thayer's Biographie nicht abgeschlossen ist, von Vollständigkeit des Materials für den, der nicht selbst weiter forschen will, keine Rede sein kann; ja auch das Vorhandene hat zu so mancherlei neuen Fragen und Untersuchungen Anregung und Anlaß gegeben, daß wer ein getreues Lebensbild nach ihnen zeichnen will, an denselben betheiligt sein und in der Sache stehen muß. Wasielewski aber hat nirgendwo eine neue Quelle aufgedeckt oder neues Material beigebracht, sondern nur verwerthet, was bei einigem Bemühen jedem zugänglich ist. Er hat auch nichts weiter gewollt; gut; aber er übt doch öfters an seinen Quellen Kritik, äußert Vermuthungen, versucht Kombinationen, bei denen der Mangel eingehender Detailkenntniß ihn Irrthümern aussetzen mußte; und doch will er, auch anderen Auffassungen gegenüber, ein zutreffendes menschliches Charakterbild zu geben unternehmen. Auf einem mehr selbständigen Felde bewegt er sich, wo er den Künstler schildern und die Werke analysiren will; hier kommt ihm, dem in langer praktischer Thätigkeit erprobten und erfahrenen Musiker, ausgebreitete Kenntniß der Werke zu Hülfe. Aber er weiß selbst, daß die Entwicklung des Künstlers von der des Menschen nicht zu trennen, daß die Entstehung der Werke von ihrer biographischen Voraussetzung nicht zu lösen ist. Auch in dieser Beziehung also muß der,

welcher dem Bedürfnisse der Kunstfreunde dienen will, vollständig auf der Höhe des Gegenstandes stehen.

Seine Hauptquellen nennt er selbst: die Mittheilungen der Zeitgenossen, die Briefe, neuere Darstellungen. Unter ersteren ist vor allem *Wegeler* und *Ries*, dann *Schindler* zu verstehen, deren Schriften reichlich ausgenutzt sind; namentlich aus ersterem Büchlein ist Vieles wörtlich aufgenommen. Von Späteren ist es namentlich *Thayer's* Biographie, auf welcher er überall fußt; dann ist *Nottebohm* benutzt, auch aus *Nohl* manches aufgenommen. Kleinere Beiträge zur Kenntniß sind auch hier und da verwerthet, aber es scheint ein wenig der Zufall gewaltet zu haben, ob und wie er dieselben kennen lernte. So weiß er z. B. anscheinend nichts von Thayer's »kritischem Beitrage«, welcher für die letzten Jahre noch wichtige Einzelheiten bringt, die gerade für das Charakterbild des Meisters von Belang sind; auch der Aufsatz Thayer's über die schottischen Lieder, sowie der unter seiner Mitwirkung entstandene »Beethoven in Gneixendorf« in der Deutschen Musikzeitung sind ihm unbekannt. Von *Nottebohm* hat er die ersten und zweiten Beethoveniana und »Beethoven's Studien« angeführt und benutzt, während er die beiden Schriften über die Skizzenbücher von 1802 und 1803, von denen namentlich das letztere für die Beurtheilung der Weise des Schaffens wichtig ist, nicht zu kennen scheint. *O. Jahn* hatte leider nur kleine Beiträge geliefert: zu Fidelio, über die Ausgaben der Werke, über das Verhältniß zu Bigots, zu Amalie Sebald u. a.; da er andere Unbedeutendere citirt, hätte er diesen Namen an den bezeichneten Stellen nicht unerwähnt lassen sollen. Das Buch *Gerh. v. Breuning's* »aus dem Schwarzspanierhause« ist ihm bekannt gewesen, aber nicht so geschätzt und benutzt worden, wie es verdiente. Der Verfasser dieser Zeilen hat vor mehreren Jahren in der Leipziger Sammlung musikalischer Vorträge einen solchen über Beethoven veröffentlicht, der sich im Rahmen dieses Unternehmens hielt und Neues zu bieten nicht beanspruchte, und dessen Kenntnißnahme er füglich dem Biographen erlassen darf; er hat aber in demselben ausdrücklich gesagt, daß mehrere Angaben namentlich über die letzten Lebensjahre auf Mittheilungen Thayer's beruhen, und so durfte wohl von dem Vortrage Kenntniß genommen, oder sollte dies doch geschehen sein, an den betreffenden Stellen auf ihn Bezug genommen werden. Von sonstigen Einzelbeiträgen, welche da und dort zerstreut vorliegen, wollen wir hier absehen.

Auf Grund jener größeren Darstellungen, namentlich Thayer's, hat nun Wasielewski das Lebensbild nicht ohne Geschick und Urtheil, in einfacher, von unklarer Phantasterei freier, vielleicht mitunter zu nüchterner Darstellung zu zeichnen unternommen. Er beginnt, wie Thayer, mit einer kurzen Darstellung des älteren kurfürstlichen Bonn, welche er durch Angaben über das neuere Bild der Stadt nach eigener Ortskenntniß erweitert; für seinen besonderen Zweck war das doch weniger wesentlich. Dann geht er zu Beethoven's Kindheit, Jünglingsalter und zu der ersten Wiener Zeit über, in allem wesentlichen dem Plane und den Angaben Thayer's folgend; später schlägt er dann einen anderen Weg ein, wovon noch zu reden sein wird. Kleine Ungenauigkeiten und Irrthümer begegnen schon hier und später mehrfach. Vom Kurfürsten Clemens August soll Swinburne gesagt haben (I, S. 9), er habe für die Frauen mehr Geschmack gehabt wie für sein Brevier; die Äußerung bezieht sich auf Max Friedrich (Th. I, S. 38). Der zweite Vorgänger des Großvaters Beethoven's in der Kapellmeisterstelle hieß nicht Zudeli, sondern *Zudoli* (I, S. 26); so werden auch einzelne andere Namen unrichtig geschrieben. Johann van Beethoven sang nicht erst 1751 (I, S. 28), sondern schon das Jahr vorher in der Hofkapelle (Th. II, S. 406). S. 24 widerlegt er, wie wenn es von ihm zuerst geschähe, die in der Allg. deutschen Musikztg. 1879 enthaltene Angabe von einem angeblichen N. van Beethoven; er konnte wissen, daß diese

Angabe von dem um die Bonner Lokalforschung verdienten Werner Hesse herrührte[1], und bereits in der Allg. Mus. Ztg. 1880 (S. 481) beleuchtet und beseitigt war. Da er S. 36 die mit dem 11 jährigen Knaben unternommene Kunstreise nach Holland erwähnt, hätte auch die Vorführung des 7 jährigen in einem Konzerte zu Köln nicht unerwähnt bleiben sollen (Th. II, S. 408). Die Aufzählung seiner Bonner Lehrer ist nicht vollständig; die Vermuthung, der Knabe sei beim Musikunterrichte wohl öfter zerstreut gewesen (S. 31), ist durch nichts begründet. Daß für Beethoven noch 1794 die Rückkehr nach Bonn feststand, hätte wohl S. 71 und 77 etwas stärker hervortreten können; es ist u. a. auch aus einem Briefe an Simrock vom 2. Aug. 1794 zu entnehmen. Wenn er die Reisen nach Prag und Berlin als die einzigen zu künstlerischen Zwecken unternommenen darstellt (I, S. 95), so hat er vielleicht die nach Preßburg und Pesth (Ries S. 109) als solche nicht angesehen.

Von der ersten Wiener Periode an tritt nun in dem Buche eine veränderte Darstellung ein; Wasielewski erzählt nicht chronologisch weiter, sondern behandelt den biographischen Stoff in Gruppen: »Gönner und Freunde«, »Kunstgenossen«, (warum diese beiden Abschnitte getrennt?) »Lebenslage«, »in Amors Banden« u. s. w., welche dann den Stoff über die ganze Lebenszeit hinweg zusammenfassen. Für einzelne der hier behandelten Gegenstände, z. B. Beethoven's Krankheiten und Taubheit, seine Thätigkeit als Klavierspieler und Dirigent, ist dieser Weg angemessen; auch in manchen andern Punkten, wie Behandlung der Freundschaften und Liebesneigungen, wird es dem Kundigen ganz unterhaltend sein, die ganze Schaar einmal in einem Überblicke vor sich vorüberziehen zu lassen; ob aber der Leser, der sich aus dem Buche über Beethoven's Entwickelung unterrichten will, dem Verfasser dankbar sein wird, bleibt fraglich. Die eigentliche Lebenserzählung hört ja nunmehr ganz auf, das Bild der Entwickelung durch die so sehr verschiedenen Perioden hindurch wird vollständig zerrissen, und so erreicht der Verfasser doch den Zweck nicht, das Studium anderer Werke entbehrlich zu machen. So beginnt der Abschnitt »Freunde und Gönner« mit den Beziehungen zur Breuning'schen Familie, welche in die erste Jugendzeit zurückreichen, und endet mit der Freundschaft mit Holz, welche die letzten Jahre bezeichnet; welche Entwickelung, durch die verschiedensten Erlebnisse getragen, liegt dazwischen! und wie kann von den Stufen dieser Entwickelung die Beziehung zu den jedesmaligen Freunden getrennt werden? So wird auch in den anderen entsprechenden Abschnitten der Gegenstand, man möchte sagen von der Geburt bis zum Tode behandelt; und da, wie wir sehen werden, die einzelnen Werke wieder ganz für sich behandelt werden, so kann es zu einem zusammenhängenden Bilde nicht kommen; man muß immer in verschiedenen Abschnitten umhersuchen, um die Fäden für das was zusammengehört zu finden und zu verknüpfen. Auf Gewinnung eines anschaulichen Bildes von Beethoven's Leben und Entwicklung ist also verzichtet.

Dies vorausgeschickt, wollen wir gern zugeben, daß die Zusammenstellungen, wie sie Wasielewski giebt, nicht ohne Fleiß und Geschick gemacht sind. Neues lernen wir nicht; Auszüge aus Briefen und anderen Darstellungen werden zahlreich eingestreut; daneben aber auch mancherlei Betrachtungen eingefügt, welche auf das richtige Verständniß des Charakters unseres Künstlers hinzielen. Diese sind nicht selten beachtenswerth und treffend, und es freut uns, die warme Verehrung für den Künstler überall als leitend zu erkennen. Aber es muß hier doch ausgesprochen werden, daß in der Beurtheilung der vorhandenen Mittheilungen nicht selten die Grenzen, welche der biographischen Darstellung gesetzt sind, überschritten werden, was wir bei dem Schriftsteller, der in der Mittheilung des That-

[1] Monatschr. für rhein. westf. Geschichtsforschung V, S. 200.

sächlichen nicht als Selbstforscher auftritt, für doppelt bedenklich erklären müssen. So sucht Wasielewski I, S. 195 den Vorwurf der Selbstsucht von Beethoven abzuwenden; Leute, welche ihm unbequeme Geschäfte besorgten, seien durch den Vorzug seines Umgangs entschädigt worden. Auch den Vorwurf des Hochmuths sucht er von ihm abzuwehren. Verbürgt ist Beethoven's Wort über Personen, die ihm nahe standen: »ich taxire sie nach dem was sie mir leisten, betrachte sie als Instrumente, auf denen ich wenn's mir gefällt spiele«; verbürgt ebenso, daß er manche seiner Genossen wirklich so behandelte; verbürgt endlich, daß wo einmal einer gegen solche Behandlung sich empörte, Beethoven — was seinen tieferen Charakter ja nur ehren kann — sein Unrecht einzugestehen bereit war. Es muß auch Wasielewski gegenüber entschieden dagegen protestirt werden, daß ein Künstler, und auch der größte, in seinem menschlichen Verhalten einem anderen Maßstabe wie dem allgemein menschlichen und sittlichen unterliege; diesen legen wir bei unseren großen Dichtern und Schriftstellern überall an und können auch beim Tonkünstler keine Ausnahme gelten lassen. Trotz des Einspruchs, den Wasielewski II, S. 68 gegen Thayer erheben zu wollen scheint, bleibt es des letzteren Verdienst, den Menschen Beethoven, wie er sich unter dem Einflusse seiner Erziehung und seines körperlichen Leidens entwickelte, vorurtheilsfrei gezeichnet zu haben, und wir können dem Verfasser, der selbst in allem Thatsächlichen in Thayer's Spuren wandelt, nicht das Recht zuerkennen, auf Grund allgemeiner Betrachtungen das auf urkundlich erforschte Thatsachen begründete Charakterbild anzuzweifeln. Wir nehmen keinen Anstoß an Scherzen, die sich Beethoven gegen Zmeskall u. a. gestattete, und dieselben bedürfen der Rechtfertigung nicht (I, S. 162); aber wer das Verfahren gegen Ries bei der Frage des Kasseler Rufes und so manche andere Ausbrüche unüberlegter und verletzender Heftigkeit entschuldigen will, wird auch dem Helden seiner Darstellung im höheren Sinne nicht gerecht. Wir meinen, es muß in Beethoven's Biographie, wenn das Bild ein wahres sein soll, ausgesprochen werden, daß ihm in Folge seiner Erziehung und seines hohen Selbstbewußtseins, dann auch seines Leidens, das feinere Taktgefühl im Verkehr mit anderen fehlte, daß er zu fortgesetzter strenger Selbstbeherrschung eine innere Aufforderung nicht fühlte; wir wissen, daß er dies oft selbst anerkannt hat, wenn er erkannte Verfehlungen mitunter mehr wie nöthig bereute, und freuen uns des hierin immer wieder hervorbrechenden edlen Grundzuges seiner Gesinnung.

Unter die gleiche Betrachtung fällt vieles von dem, was Wasielewski in dem Abschnitte »der Generalissimus in Donner und Blitz«, besonders aber in dem über die »äußere Lebenslage« sagt. Auch hier hatte der Verfasser, ehe er Beethoven's Verhalten zu rechtfertigen suchte, überall die Pflicht, die Thatsachen nicht bloß kennen zu lernen, sondern objektiv als solche anzuschauen. Wir wollen nicht darüber rechten, ob das von den drei Fürsten ihm ausgesetzte Gehalt ein Gnadengeschenk war oder nicht (II, S. 111); daß aber die Verhandlungen mit den englischen Verlegern, was die pekuniäre Seite betrifft, Beethoven nicht gerade in günstiges Licht setzen, ergeben die Thatsachen unumstößlich. Was er vollends über das Verhältniß zu dem Verleger Steiner (II, S. 137) sagt, ist eine so eklatante Beschönigung von Beethoven's illoyalem Verfahren, daß man auch hier nur mangelhafte Kenntniß der Thatsachen als Entschuldigung anführen kann. Beethoven schuldete demselben eine hohe Summe (etwa 3000 Gulden), die ihm für künftig zu schreibende Werke vorgestreckt war; Steiner hatte den Meister, wie Wasielewski behauptet, hierdurch »von sich abhängig zu machen gewußt«. Diese durch nichts bewiesene und zu beweisende Deutung des einfachen Umstandes, daß diese Schuld bestand, ist wohl durch Schindler's Darstellung (II, S. 41) hervorgerufen, der eben nur die Thatsache dieser Abhängigkeit betont; daß sie ein raffinirter Plan Steiner's gewesen, dieser Gedanke gehört Wasielewski an. Beethoven selbst hätte jedenfalls

des Verfassers Entschuldigung nicht in Anspruch genommen; er hat sehr wohl das Unrecht gefühlt, welches darin lag, daß er trotzdem neue Werke vor Abtragung dieser Schuld andern Verlegern gab (Schindler a. a. O.). Und warum verschweigt Wasielewski in diesem Zusammenhange, daß Beethoven ein kleines Vermögen erspart hatte (II, S. 115 kurz erwähnt) und zu den vielen Klagen wegen seiner Bedrängnisse eigentlich gar keine Veranlassung vorlag? Auch die Verhandlungen mit dem Fürsten Galitzin wegen der letzten Quartette werden (II, S. 132) ganz unrichtig und ohne genaue Kenntniß des Sachverhaltes, unter einseitiger Anlehnung an Schindler, dargestellt. Alle diese Dinge bilden, wie Schreiber dieser Zeilen sich früher ausdrückte, ein trübes Blatt in Beethoven's Geschichte, welches, wer ihn ganz begreifen will, nicht übersehen kann. Will es der Biograph, der für weitere Kreise schreibt, übergehen oder nur kurz berühren, so wollen wir ihm das überlassen; auch mag es angemessen scheinen, die Thatsachen einfach hinzustellen und dem Leser das Urtheil zu überlassen; aber dieses Urtheil durch willkürliche Zusammenrückung und Deutung der Thatsachen zu präoccupiren und so dem Leser ein gefärbtes Bild zu geben, das ist es, wogegen auch der Beethovenverehrer sich verwahren muß; auch die höchste Verehrung darf den höchsten Grundsatz der historischen Darstellung, objektive Wahrheit, nicht außer Augen setzen. Für ihn kann es auch kein Bedenken haben, alle Züge zu dem Bilde zusammenzustellen, welches aus dem Ganzen betrachtet immer ein erhebendes und rührendes bleibt.

Noch manches Einzelne würde in dem biographischen Theile zu erinnern sein. Das offenbare Versehen bei Thayer (II, S. 62) bezüglich des Alters des Grafen Brunswick hätte der Verfasser wohl erkennen können (I, S. 165); Beethoven wird wohl nicht dem 7jährigen Knaben die Fmoll-Sonate gewidmet und ihm als Freund geschrieben haben (Th. III, S. 11). Daß Förster zu den Wiener Musikern gehörte, die Beethoven am nächsten standen, ist nicht recht beglaubigt; wir stimmen aber dem Verfasser bei, wenn er bezweifelt, daß Beethoven bei demselben die Quartettkomposition noch besonders studirt habe. Über Schubert sagte Beethoven, es lebe in ihm »der göttliche Funke« (Schindler S. 136), was in Beethoven's Munde ausdrucksvoller klingt, als »ein göttlicher Funke«, wie Wasielewski citirt. Den Einfluß, welchen K. Holz zeitweise über Beethoven in nicht erfreulicher Weise gewann, hat Wasielewski (I, S. 199) nicht hinlänglich gewürdigt. S. 127 Anm. wird gesagt, Rossini habe Beethoven's persönliche Bekanntschaft zu machen gewünscht, dieser sei aber für ihn »nicht zu haben« gewesen. Wasielewski hätte wissen können, daß Rossini den Meister besucht hat und von ihm freundlich aufgenommen worden ist. In dem Abschnitte über Beethoven's Brüder (II, S. 209 fg.), welcher auf die gewöhnlichen Darstellungen gegründet ist, wird Bekanntschaft mit Thayer's »kritischem Beitrage« vermißt, so daß dem Verhältnisse zu dem jüngeren Bruder Johann wesentliche Züge fehlen. Daß der Neffe Karl schließlich auf bessere Wege gekommen, hätte doch (II, S. 231) gegenüber dem allerdings sehr ungünstigen Bilde von seiner Jugend nicht unterdrückt werden sollen; die Angabe über dessen Nachkommen an derselben Stelle ist unrichtig (vgl. Breuning a. a. O. S. 127). Die ganze Lebensweise in Wien, namentlich die Unterbrechung durch die verschiedenen Landaufenthalte, tritt durch die vom Verfasser gewählte gruppirende Darstellungsweise nicht in ihr rechtes Licht; auch was über die äußere Erscheinung und Lebensweise beigebracht wird, (II, S. 144) hätte noch durch manche Züge verständlicher gemacht werden können. Der Abschnitt »in Amors Banden« (S. 146 fg.) ist auf die vorhandenen Darstellungen nicht ohne Geschick aufgebaut; daß aber zartere Regungen auch durch Schiller's Lied an die Freude mit erweckt wurden (S. 146), ist doch eine seltsame Annahme. Die Cismoll-Sonate ist nicht, wie Wasielewski nach landläufiger Annahme angiebt (S. 150), Ausfluß seines Verhältnisses zu Julie Guicciardi; daß das Fmoll-Quartett unter dem Eindrucke der Liebe zur Gräfin

Brunswick, der »Liederkreis« unter dem der Liebe zu Amalie Sebald stand, wird richtig bemerkt und war schon von anderen gesagt worden. Den Worten über Beethoven's sittliche Grundsätze (II, S. 153) kann man eine gewisse Vorsicht nicht absprechen, gewinnt aber nicht die Überzeugung, daß dem Verfasser die einschlagenden thatsächlichen Verhältnisse genau bekannt sind. Auch die Angabe, daß Beethoven vorwiegend zum Ernst und leicht auch zur Schwermuth geneigt habe, hält vor den Thatsachen nicht stand; Beethoven war oft durch Lebensschicksale und Verdrießlichkeiten gedrückt, und beim Schaffen ist der Künstler gewiß gehoben und ernst; der Grundzug seines Wesens aber war ein heiterer und zu Scherzen geneigter, worüber die Beethovenforscher (Thayer krit. Beitrag S. 45) nicht in Zweifel sind.[1] Zu bedauern bleibt endlich, daß Wasielewski nach früherer Darstellung (Nohl III, S. 783) die Worte Beethoven's vor seinem Tode: Plaudite amici, comoedia finita est, mit dem Empfange der Sterbesakramente in Zusammenhang bringt (II, S. 294) und dem Meister so am Schlusse seines Daseins eine Leichtfertigkeit imputirt, die nun ganz außerhalb seines Wesens lag. Hier hätte ihn Breuning's Darstellung (aus dem Schwarzspanierhause S. 104) eines besseren belehren sollen. —

Wir kommen zu dem musikalischen Theile, auf den der Verfasser jedenfalls größeren Werth legt und wo er sich als Musiker natürlich selbständiger fühlt. Wir erwarten mit Recht, daß der gebildete Künstler, durch Studium mit den Formen und Voraussetzungen des Kunstwerks und durch Hören, Leiten, Ausüben mit den Werken Beethoven's vertraut, uns in seinen Bemerkungen über dieselben viel Anregendes und Treffendes bieten wird, und finden uns hierin auch nicht getäuscht. Auf diesem Gebiete ist der kunstverständige Schriftsteller heutzutage noch ziemlich auf sich selbst angewiesen und wir sehen auch Wasielewski kaum auf Vorgänger Bezug nehmen. Von den Mittheilungen Nottebohm's hat er, wie bereits bemerkt, eifrig Gebrauch gemacht; auch Marx, der in seinem Beethoven eigentlich kein wesentlich verschiedenes Ziel verfolgt, wird erwähnt und ihm verdankt der Verfasser jedenfalls vielfache Anregung. Von kleineren, in ihrem Werthe ziemlich verschiedenartigen Beiträgen, wie Elterlein über die Sonaten und Symphonien, Alberti über den Fidelio, Heimsöth über die *Missa solemnis*, Hinrichs über die Lieder (A. M. Z. 1865 Nr. 1 fg.), S. Bagge über die letzten Quartette (Deutsche M. Ztg. 1862) u. s. w., hat er wohl kaum Notiz genommen.

Wenn wir auch in diesem Theile vielfach Bedenken bei der Lektüre nicht unterdrücken konnten, so finden wir uns hier zu unserem Erstaunen in dem umgekehrten Falle, wie bei der biographischen Abtheilung: wir haben hier nicht mehr optimistische Deutungen von Thatsachen abzulehnen, sondern einer Neigung, Beethoven's Bedeutung und Leistungen der allgemeinen Ansicht gegenüber einzuschränken, zu begegnen.

Bildung und Studien des Meisters stellt er nach den bekannten Quellen im ganzen richtig dar; in einzelnen Punkten hätte der Ernst und der Erfolg derselben nachdrücklicher betont werden können. Daß er bei dem ersten Unterrichte zuweilen zerstreut gewesen, daß er über theoretisches Studium geringschätzig gedacht habe (I. S. 38), sind Vermuthungen, welche nicht durch Thatsachen begründet werden können. In Bonn konnte ihm nicht alles geboten werden, dessen er zu seiner vollen Durchbildung bedurfte; eben darum ging er nach Wien, und trieb hier das theoretische Studium mit Ernst und Fleiß. Das hat auch Wasielewski, der hier Nottebohm folgt (I. S. 84), nicht verkannt, ebensowenig, daß selbst ein Lehrer wie Albrechtsberger der Leitung dieses Genius nicht gewachsen war. Wir stimmen daher auch nicht in das Bedauern ein, daß der Unterricht bei demselben

[1] Vgl. auch Frimmel, N. Beeth. S. 149.

vor völliger Beendigung abgebrochen wurde, möchten es vielmehr stark hervorheben, daß der 22jährige Jüngling, der seine hohe Begabung bereits dokumentirt hatte und auch nicht ohne Vorbildung nach Wien kam, noch über 2 Jahre, wie die vorhandenen Übungen zeigen, mit anhaltendem Fleiß theoretischen Studien sich hingegeben hat. Daß in Materien, welche auch der nicht produktiv Begabte in nicht langer Zeit durch Fleiß erlernen kann, der Genius die Herrschaft schneller gewinnt, wird Wasielewski gewiß zugeben; sagt er doch selbst: »Genies lernen im Fluge, was andern viel Mühe und Anstrengung kostet« (I. S. 47); und wir haben in den Werken — man nehme aus früherer Zeit den 2. Satz des Cmoll-Quartetts Op. 18 oder den Trauermarsch der Eroica — hinlängliche Zeugnisse, daß er diese Herrschaft erworben, mit den technischen Voraussetzungen ausgerüstet war, deren er zur künstlerischen Darstellung seiner Ideen bedurfte. Dieselben beweisen auch — was übrigens auch sonstige Zeugnisse klar legen — daß Beethoven auf der erworbenen Grundlage selbständig weiter gearbeitet hat, und wir können nicht einstimmen, wenn Wasielewski II. S. 267 sagt, die fugirte Schreibweise sei nicht Beethoven's stärkste Seite gewesen, was doch wohl einen Tadel bedeuten soll. Wir beziehen uns auch hier auf Nottebohm, welcher seine Betrachtungen (Beeth. Studien S. 201) so schließt: »Beethoven hat auf dem Grunde seines erworbenen und ererbten Besitzes weiter gebaut. Er hat die überkommenen Formen und Ausdrucksmittel in sich verarbeitet, fremde Einflüsse allmählich ausgeschieden und, dem Drange seiner subjektiven, aufs Ideale gerichteten Natur folgend, sich einen eigenthümlichen Stil geschaffen«. Daß auch Salieri's Unterweisung fruchtbringend war, daß Beethoven nicht blos gut deklamiren, sondern auch sangbar schreiben lernte, darüber nehmen wir ebenfalls auf Nottebohm Bezug; es ist ja auch bekannt, wie eifrig er sich stets um Ausdruck und Prosodie der Worte bemühte. Kurz: es war Beethoven ernstlich um gründlichen und guten Unterricht zu thun, er hat denselben benutzt, er hat das Empfangene durch Selbststudium erweitert und für sein eigenes Schaffen verwerthet. Wir möchten glauben, daß Wasielewski diesem Resultate zustimmen wird.

Zu den Werken selbst übergehend, will Wasielewski die vielfach angenommenen drei Schaffensperioden nicht streng scheiden. Er spricht aber doch von dem entschiedenen Einfluß Mozart's in den ersten Werken — dessen Grenzen er vielleicht noch etwas bestimmter nachgehen konnte —, von der neuen Bahn, welche mit der Eroica beschritten wurde, und betont auch entschieden (Bd. II. S. 263, 270) die besondere Stellung der Werke aus der letzten Zeit. Daß in allen Perioden Werke rascherer Konzeption entstanden, die in eine frühere Zeit passen würden, ändert an der Hauptsache nichts; auch unterscheidet sich das Esdur-Konzert und Fmoll-Quartett (S. IX) sehr wesentlich von der 9. Symphonie und den letzten Quartetten; wir wollen daher nur konstatiren, daß Wasielewski ebenso wie andere die drei Perioden thatsächlich anerkennt, nur vielleicht hinsichtlich des Beginnes der dritten von anderen abweicht.

Bei der Besprechung des Schaffens im einzelnen hat der Verfasser wiederum den Weg eingeschlagen, Gruppen zu bilden und innerhalb dieser die Werke zu beschreiben oder, wo es kleinere betrifft, aufzuzählen. Diese Gruppen sind im 1. Bande: Klavier- und Kammermusikwerke 1; Symphonien 1—3; Fidelio; Klavier- und Kammermusikwerke 2; im 2.: Konzerte und Konzertstücke; Ouvertüren und cyklische Kompositionen; Lieder, Gesänge und einzelne Chorsätze; Werke für Chor- und Sologesang mit Orchester; Symphonien 4—9; Klavier und Kammermusikwerke 3. Solche übersichtliche Behandlung ist bequem für den, welcher die Entwicklung des Menschen und Künstlers genau kennt und im Gedächtnisse hat; für andere ist aber damit die Gefahr verbunden, die auch Wasielewski nicht vermieden hat, daß ein klares Bild auch der künstlerischen Entwicklung nicht zu

Stande kommt. Der Meister schafft nicht gruppenweise, das einzelne Werk ist Ausfluß der jeweiligen Anregung, hängt mit jeweiligen Lebensereignissen zusammen und ist ein Glied der Entwicklung, wer diese darstellen will, kann nicht wohl Werke, die zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Voraussetzungen entstanden sind, zusammenfassen und so aus dem organischen Zusammenhang lösen. Als Muster konnte hier dem Verfasser Jahn's Mozart dienen, welcher mit wunderbarem Geschick beiden Voraussetzungen gerecht wird, und immer uns die Anschauung des Wachsthums des Künstlers gegenwärtig hält. Wasielewski dagegen betrachtet und bespricht die Werke eigentlich nur in ihrer Vereinzelung, bespricht sie als einzeln ihm vorliegende, und der Standpunkt, auf welchem Entwicklung und Stil des Künstlers gerade steht, verschwindet meist vor unseren Augen. So stehen z. B. das Streichtrio Op. 3 und das Septett Op. 20 in der Zeit ziemlich weit von einander, in die Zwischenzeit fallen vielfache Studien und Übungen, und doch werden sie hier ganz nahe zusammengerückt. Wie weit stehen die beiden ersten Konzerte und das in Es dur von einander ab! sie werden in demselben Abschnitte behandelt. Am auffallendsten aber und ganz unbegreiflich ist, daß er die Trauerkantate auf Kaiser Josephs Tod, das Werk des 19jährigen Jünglings, spät im 2. Bande unter den Chorkompositionen bespricht, in demselben Abschnitte mit der *Missa solemnis*. Jenes Werk haben wir jetzt, da es uns glücklicher Zufall wieder gegeben hat, als den Höhepunkt seines Bonner Schaffens zu erkennen; aus ihm ist die Art seines Talentes, seiner Vorbilder, und die Stufe die er damals erreicht hatte, zu entwickeln; es durfte von der Betrachtung der frühesten Studien und der ersten Werke nicht getrennt werden. Überhaupt werden die Werke der frühesten Zeit, darunter z. B. die schönen Variationen über *Vieni amore*, die Klavierquartette, nur sehr kurz abgethan; daß sie unter Mozart's Einfluß stehen, genügt doch nicht und ist auch nicht neu.

Daß Wasielewski bei den Instrumentalwerken gelegentlich auf die ursprünglichen Instrumentalformen des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgeht, ist ein Anklang an seine eigenen verdienstlichen Forschungen über jene Zeit, ist aber im vorliegenden Zusammenhange wohl unnöthige Gelehrsamkeit; bei der Oper und den Messen unterläßt er das Entsprechende auch. Jene Anfänge lagen weit zurück und haben für die Beurtheilung Beethoven's gar keine Bedeutung, welcher die Sonate durch Em. Bach, Haydn und Mozart ausgebildet vorfand und von ihnen überkam. Über die Art, wie er diese Form selbständig weiter ausbildete, seine Behandlung des Scherzo im Anschluß an Haydn, die Zufügung der Coda, die kunstvolle Behandlung des Durchführungssatzes, die höhere Bedeutung des Finale, dann ferner die Individualisirung der Orchesterinstrumente (I S. 86), die neue kühne Melodiebildung, die neue sorgfältige Art der dynamischen Bezeichnungen wird viel Richtiges beigebracht; dem eigentlich Individuellen in Beethoven's Kunst und Arbeiten nachzugehen, hat wie überall seine Schwierigkeit, die wir auch in Wasielewski's Bemühungen nicht verkennen. Über das Skizziren und langsame Arbeiten finden wir einmal eine Bemerkung (I, 65), aber das reiche Material, was uns Nottebohm zur genaueren Erkenntniß von Beethoven's Arbeitsweise, der Strenge seiner Selbstkritik, des seltenen Vereins von Reflexion und Phantasie (Skizzenbuch von 1803, S. 54) geboten hat, ist bei weitem nicht genügend ausgenutzt. Wenn er die Bezeichnung des »Tondichters« für Beethoven gelten läßt und die tieferen Absichten des Meisters in vielen seiner Analysen nicht ohne Glück aufzudecken sucht, so dürfen wir wohl annehmen, daß er mit dem Ausdrucke der Vorrede: Beethoven habe gezeigt, daß die Tonkunst poetische Ideen »symbolisch« ausdrücken könne, nichts jenem Widersprechendes habe sagen, sondern nur die Darstellung der künstlerischen Idee durch das Kunstmittel habe bezeichnen wollen.

Findet er ja auch in der Schlußbetrachtung »die tiefsten Mysterien des Seelenlebens« von dem Meister ausgesprochen.

Ein durchschlagendes Prinzip glaubt freilich Wasielewski für die Beurtheilung von Beethoven's Schaffen gefunden zu haben und kommt darauf wiederholt zurück, indem er als besonders ihm eigenes Kunstgebiet die Instrumentalmusik bezeichnet und ihn den Vollender derselben nennt. Daß Beethoven dieser Ruhm gebührt, ist oft gesagt und zweifellos. Wenn aber hierdurch etwas anderen Gattungen gegenüber Ausschließendes gesagt sein soll, können wir denn doch unsere Bedenken nicht unterdrücken. Wasielewski will Beethoven schon von früh an ein spezifisches Talent für Instrumentalmusik zuschreiben, er spricht von einem »instrumentalen« Denken und Empfinden desselben (II, S. 167); dieses Talent sei gleich von früher Jugend an hervorgetreten und z. B. von Haydn nicht richtig erkannt worden. Diese Behauptung halten wir für eine ganz willkürliche und auch historisch unrichtige. Ein solches spezifisches Talent giebt es unserer Ansicht nach überhaupt nicht, und man hat sich hier vor der Verwechslung zu hüten, eine vielleicht später auf Grund von Studien und Erlebnissen vorherrschend gewordene Neigung als im besonderen Talente ruhend zu betrachten. Gäbe es aber auch ein solches spezifisches Talent, so müßte es doch auch die früheste naiv auftretende Neigung beherrscht haben. Soll ja sogar das erste von Beethoven komponirte Werk eine Kantate gewesen sein (Thayer I, S. 115, der freilich Bedenken äußert); mehrere Lieder gehören seiner Knaben- und Jünglingszeit an, und den Höhepunkt seiner Jugendarbeiten bezeichnet die Trauerkantate auf Kaiser Joseph, welche die in Bonn geschriebenen Instrumentalsachen weit überragt! Und wollte nicht Beethoven schon in Bonn Schiller's Lied »an die Freude«, »und zwar jede Strophe« komponiren? Wo bleibt da das »spezifisch instrumentale« Talent?

Wir halten aber dieses Hinübertragen des Unterschiedes von Vokal- und Instrumentalmusik in die Seele und Schöpferkraft des schaffenden Künstlers überhaupt für ästhetisch unhaltbar. Musik ist hier wie dort Musik, Aussprache des inneren Seelenlebens durch die gegebenen Mittel der Tonwelt und Tonformen; der tiefere Quell, aus welchem der Künstler schöpft, ist derselbe, mag er sich bei der Aussprache an das Wort anlehnen — welches ja zunächst dem Gedanken dient — oder das Mittel des Tones allein verwenden. Durch Beethoven sind wir allerdings mehr wie durch einen Meister vor ihm über den Standpunkt hinausgerückt, als sei die Instrumentalmusik ein bloßes Spiel, welches ohne Worte nichts zu sagen vermöge; wir haben durch ihn gelernt, für das was uns Musik im tiefsten Grunde enthüllt, die Unterscheidung nach dem Mittel als äußerlich anzusehen, da für den Künstler ein Unterschied dessen was er ausdrücken oder nachahmen will, bei beiden Gattungen nicht besteht. So haben denn auch unsere großen Meister der neuern Epoche, seitdem es eine Instrumentalmusik giebt, mit gleicher Liebe für beide Gattungen geschrieben; sind sie in beiden Fällen vielleicht andere gewesen? und ist vielleicht das grundlegende Element unserer entwickelten Tonkunst, die Melodie, d. h. die harmonisch und rhythmisch gegliederte und begrenzte Tonfolge, in ihrer musikalischen Wirkung eine innerlich andere, ob sie gesungen oder gespielt wird?

Soweit Klang und Natur des speziellen musikalischen Tonmittels auf Behandlung und Wirkung derselben Einfluß übt, muß der Komponist natürlich die Natur dieses Mittels kennen. Wer für Violine Klavierpassagen, fürs Klavier lang auszuhaltende Töne setzt, von dem wird man sagen, daß er sein Instrument nicht gekannt habe. Wer also für Gesang schreibt, muß wissen und empfinden, wie weit der Umfang der Stimme geht, was dieselbe um wohlklingend zu bleiben ausführen kann, welche Ton- und Akkordfolgen für sie wirksam und ausführbar sind; er muß ferner den Sinn und die Betonung der Worte kennen, welche ihm den Impuls zum musikalischen Schaffen geben. Wort und Vers bringen überdies meist schon ein

musikalisches Element, den Rhythmus, mit. Selbst daran haben sich auch die größten Meister nicht immer gebunden; die weitere Gestaltung aber folgt nur musikalischen Gesetzen, bei denen obige Grundsätze maßgebend bleiben. Dies sind nun aber alles Dinge, die mit der musikalischen Phantasie und Erfindungskraft an sich nichts zu thun haben, auch wo sie dieselbe anregen und binden; sie müssen und können erlernt werden.

Und dies sollte Beethoven nicht gelernt haben? ein Künstler von solchem Ernste, solcher Energie des Wollens, der zudem in allen Perioden seines Schaffens aus innerer Neigung auch der Vokalmusik zugewandt war, sollte jene Voraussetzungen sich anzueignen nicht sich bemüht haben? sowohl Zeugnisse wie die Werke selbst widerlegen das. Beethoven hat sich früh dem Gesanglichen mit Erfolg zugewandt, und mit welchem richtigen Blick und Erfolg, zeigt das schöne, auch gesanglich schöne Mittelstück der Trauerkantate. Er hat durch seine Stellung in Bonn Opern und kirchliche Kompositionen in ausgedehntem Maße kennen gelernt. Er hat bei Salieri mit Erfolg Studien in der Gesangkomposition gemacht und sie auch später, wie die vorhandenen Übungen zeigen, eifrig fortgesetzt. Aus Skizzen lernen wir, wie er auf richtige Betonung Werth legte, und aus den Werken selbst, wie trefflich sie ihm so vielfach gelungen ist. Und sollen wir hier die Reihe der Gesangskompositionen aufzählen, denen auch Wasielewski Wirkung und Sangbarkeit nicht abspricht? Ist z. B. die Adelaide, abgesehen von ihrer musikalischen Vollkommenheit, nicht auch durch ihre Dankbarkeit für den Sänger so populär geworden? gilt nicht das gleiche Lob auch für den Liederkreis an die entfernte Geliebte?[1] Wird gegen die gesangliche Wirkung der Fideliochöre, der C dur-Messe — mag letztere auch musikalisch anderen Werken des Meisters nicht gleichstehen — etwas einzuwenden sein? von andern Chorwerken, insbesondere der großen Messe gar nicht zu sprechen. Der Tadel knüpft sich hier und sonst vorzugsweise an gewisse Stellen des Schlußchors der 9. Symphonie und der großen Messe, die schwer auszuführen — nicht unausführbar — sind, und bei denen der kritische Hörer mit mehr oder weniger Recht fragen mag, ob Beethoven bei völliger Herrschaft über sein Gehörvermögen so geschrieben haben würde, oder ob er die Forderung, daß die Stimmen sich seiner poetischen Idee anbequemten, nicht zu rücksichtslos gestellt habe. Aber berechtigt das zu dem harten und durchaus unbewiesenen Urtheile, Beethoven sei mit den Bedingungen des Vokalsatzes nicht vertraut gewesen? (II S. 201). Was ist Vokalsatz? sollen damit die allgemeinen, schon oben erwähnten Grundsätze gemeint sein, so müssen wir es für unhaltbar erkennen, die Kenntniß dieser Dinge Beethoven absprechen zu wollen. Sind aber die von der älteren Theorie aufgestellten und von den Komponisten vor Beethoven beobachteten Gesetze verstanden; nun, was war es denn, was er bei Haydn und Albrechtsberger eifrig studirt hat? war das etwa nicht »Vokalsatz«? und sollte Beethoven, der sich immer auch zur Vokalkomposition angetrieben fühlte, durch eine angebliche besondere Art seines Talentes behindert gewesen sein, sich eine Fertigkeit anzueignen, die auch der nicht produktive Musikschüler durch Anleitung und Fleiß erlernen kann? Zudem unterliegen auch diese Vorschriften der historischen Entwicklung; wie bei den Instrumenten Technik und Ausführbarkeit von Schwierigkeiten den Fortschritt zulassen, so lernen auch Stimmen und Chöre durch die Weiterentwicklung der Kunst bei fortgesetzter Schulung und Übung manches ausführen, was früher unmöglich schien; ja auch das Gehör bleibt, wo die Kunst selbst weiterschreitet, nicht stehen, und wenn ganze Gebiete, wie Chromatik und Enharmonik, im Anfange der Gesangmusik verschlossen waren, der freie Eintritt dissonirender Intervalle und manche melodische Folgen als übelklingend

[1] Vgl. Schindler II 81 und die dort erwähnte Kritik des Liederkreises.

galten, so hört eine spätere Generation eben anders, und gerade Meister wie Mozart und Beethoven sind berechtigt, hier das Signal zu Umgestaltungen zu geben. Wir fürchten, das Wort Vokalsatz gehört in diesem Zusammenhange zu den Worten, die zur rechten Zeit sich einstellen, wo der klare Begriff fehlt. Wenn Beethoven in seinen letzten Sonaten, wie man zugeben kann, die Wirkung des Klanges nicht immer richtig taxirte (II, S. 269), wenn er für das Violoncell Passagen schrieb, welche der bewährte Spieler als nicht in der Hand liegend bezeichnete (»muß liegen« antwortet Beethoven, Thayer II, S. 53), so liegt die Erklärung nach dem oben Erwähnten nicht fern; wer aber wird nun sagen, er habe den Klaviersatz, den Violoncellsatz nicht gekannt?

Was Wasielewski sagt, ist übrigens auch so ganz neu nicht; Marx hat es bereits in ganz entsprechender Weise gesagt, nur mit anderem Hintergrunde; er kam nicht auf den Gedanken, ein Unvermögen des Meisters anzunehmen, sondern Willen und besondere Richtung, die sich während seines Schaffens und zugleich unter dem Einflusse seiner Taubheit entwickelt hatte, und damit stehen wir auf einem ganz anderen Standpunkte, dem wir auch für gewisse Perioden die Berechtigung nicht absprechen wollen, wenn nur auch hier nicht zu weit gegangen wird. Andere Gesichtspunkte, welche gewisse Abnormitäten in den beiden letzten großen Werken erklären, mag man bei Schindler nachlesen. Wir wollen in diesem Zusammenhange nur noch eines größeren Werkes erwähnen, welches bei Wasielewski nur mit kurzer biographischer Erwähnung (II, S. 176) und ohne jede nähere Besprechung abgethan wird: der Kantate »der glorreiche Augenblick« mit ihren kräftigen und vollklingenden — wir meinen auch geschickt gesetzten — Chören. Mag auch dieses Werk in der Schätzung Wasielewski's und anderer minder hoch stehen; jedenfalls bezeugt gerade diese schnell konzipirte und ausgeführte Arbeit, daß Beethoven auch auf dem vokalen Gebiete die Mittel seiner Kunst völlig beherrschte. Übrigens bedauert Wasielewski selbst (II, 187), daß die Absicht Beethoven's, ein Oratorium zu schreiben, nicht zur Ausführung kam; »denn was Beethoven auf der Höhe seines Schaffens im Oratorium hätte leisten können, zeigt die zweite seiner Messen«. Dann ist also manches, was er über sein »spezifisches« Talent sagt, nicht so tragisch zu nehmen.

Mag also Einfluß des Gehörleidens, zeitweilige ausschließliche Hingabe an die instrumentale Komposition, vielleicht auch Willkür und Rücksichtslosigkeit einzelne auffallende Erscheinungen späterer Werke, und nicht blos vokaler, erklären —: daß aber aus der Anlage, der Natur und der technischen Ausbildung unseres Meisters eine Beschränkung bezüglich des vokalen Gebietes hergeleitet werden soll, dagegen muß, glauben wir, im Interesse einer gerechten Würdigung Beethoven's Verwahrung eingelegt werden.

Gut ist übrigens, was II, S. 268 fg. über den Einfluß der Taubheit Beethoven's auf sein späteres Schaffen gesagt wird. Daß hierdurch das innere Gestalten nicht beeinträchtigt, sondern eher vertieft war, hatten auch andere (Thayer) hervorgehoben; daß aber Beethoven in besseren Zeiten nach dem Hören seiner Werke noch manches korrigirte, und hierzu später nicht mehr im Stande war, hebt unsers Erinnerns Wasielewski zum erstenmal hervor.

Über das einzelne möchten wir nun, da wir bisher ziemlich ausführlich waren, uns kurz fassen. Wasielewski fühlt die Schwierigkeit, die Musik zu erklären und auszulegen, versucht dies, wie er sagt, auf seine Weise, will sich aber mehrentheils »auf gleichnißartige Andeutungen« beschränken. Vorzugsweise geht er dem Stimmungsgehalte und seiner Entwicklung, unter Hinweisung auf die Motive und Abschnitte der Sätze, nach, und weiß hier, am meisten bei den Symphonien, die ihm bis ins einzelnste vertraut sind, vielfach treffend zu schildern und anzuregen; auch wo er sich kürzer faßt, liest man nicht ungern, was der gebildete und ver-

ständnißbegabte Musiker unter dem Eindrucke der Werke schreibt, wenn es auch meist auf Erschöpfung des Gegenstandes nicht abgesehen ist. Seine Weise unterscheidet sich hiernach nicht wesentlich von derjenigen vieler anderer, die über die Werke geschrieben haben. Man sieht sich vorzugsweise auf eine Vergleichung mit Marx hingewiesen, der ja schon vor vielen Jahren einen ganz ähnlichen Plan verfolgte. Dem Wortschwall und den Phantastereien Marx' geht der Verfasser aus dem Wege, es ist bei ihm alles einfacher, verstandesmäßiger entwickelt; eine eigentliche innere Verschiedenheit der Art, Musik zu deuten, tritt eigentlich nicht hervor, und einen Fortschritt gegenüber Marx vermögen wir, abgesehen von einer größeren Ruhe der Beobachtung und Darstellung, nicht zu erkennen. Wenn er, wie z. B. in der *Eroica*, künstliche, gedankliche Deutungen bei Marx abweist und sich an das Musikstück halten will, so ist das richtig und gut; aber deutet er nicht auch selbst in anderer Weise, z. B. bei der Chorphantasie (II, S. 49 und sonst? thun es nicht auch andere musikalische Leute, wie z. B. R. Schumann (vgl. Ges. W. I, S. 200)? und sind Wasielewski's Deutungsversuche nicht ebenfalls zuweilen sehr bedenklich? So erinnert ihn z. B. der Mittelsatz des G dur-Konzerts an den bösen Geist und Gretchen in Göthe's Domscene (II, S. 35). Dann wäre es doch wunderlich, daß Beethoven den bösen Geist unterliegen und die Klage die Oberhand behalten läßt. Man braucht nur nicht die eigene Deutung als die allein richtige hinzustellen, wie ja auch Wasielewski einsieht, sondern nur als einen Beweis der eindringlichen Wirkung, die man empfangen; und so entfernt sich auch Marx, der wieder seinerseits phantasielose Kritiker zu bekämpfen hatte, nicht von dem Boden des Musikalisch-Gegebenen; die Begeisterung, mit der er das Beethoven'sche Schaffen begleitet, thut noch heute wohl, und die Versenkung in das einzelne läßt seine Analysen immer beachtenswerth erscheinen. Wenn Wasielewski mit Recht vor allem das Musikstück als solches verstehen lassen will, so hätten wir gewünscht, daß er wenigstens an einer Stelle einmal eine genaue, die einzelnen Elemente aufzeigende und ihre Entwicklung verfolgende technische Analyse gegeben hätte, aus welcher sich, wenn sie richtig ist, der innere poetische Gehalt ergeben müßte. Zu einer solchen setzt er bei der *Eroica* an und spricht über dieselbe auch recht gut, aber es hätte da noch viel mehr gegeben werden können; daß eine ausführliche, mit Notenbeispielen verbundene Beschreibung doch dem musikalischen Leser eine Art Anschauung und ein nützliches Beispiel geben könne, zeigen manche andere Versuche. So konnte z. B. die Durchführungspartie des ersten Satzes, die Coda desselben, die Entwickelung des letzen Satzes noch mehr in ihre Elemente verfolgt werden; schon im Anfange hätte erwähnt werden können, daß die synkopirte Bewegung, welche den Durchführungssatz beherrscht, schon gleich nach dem Hauptthema als gestaltendes Element angedeutet ist. Indessen ist auch das Gegebene dankenswerth, und so wird auch über die übrigen Symphonien hübsch und belehrend gesprochen. Meist ist er kürzer und unterläßt es, in die Tiefe zu gehen und nicht nur Beethoven's eigenes Fortschreiten, sondern auch das Individuelle seiner Kunst gegenüber seinen Vorgängern im einzelnen nachzuweisen, was der heutige Beethoven-Biograph vor allem zu erstreben hat und was mit Hinweisung auf einzelne schöne Stellen doch nicht abgethan ist. Auch hat er bei allem Streben nach sachlichem Inhalt die Phrase — wie nahe liegt die Gefahr beim Sprechen über Musik! — nicht ganz vermieden: gewisse beliebte Ausdrücke, wie »spirituell«, »inspirirt«, »temperamentvoll«, »schillernder Reiz«, u. dgl. sagen doch dem, der nach innerem Verständnisse verlangt, nicht viel. Auch im einzelnen weichen wir mehrfach ab. So soll z. B. das Trio Op. 11 tiefer stehen, wie die Op. 1; an Präcision der Behandlung und Neuheit der Motive bezeichnet es unseres Erachtens einen Fortschritt. Daß die Sonate Op. 24 noch »wenig echt Beethoven'sches« enthalte, hätte doch eines genaueren Nachweises

bedurft; daß die Sonaten Op. 14 tiefer stehen wie die *Pathétique*, vermögen wir nicht zuzugeben. In der F moll-Sonate Op. 2 offenbare sich, sagt er, etwas von Beethoven's Gefühlsleben, auch in der in C dur spiele sich »wie so oft« ein psychologischer Prozeß ab. Das ist aber doch wohl immer bei Beethoven der Fall. Um so auffallender, daß er die, wie wir meinen besonders stimmungsvolle Sonate in A dur (Op. 2, 2) nicht in so glücklicher Stunde empfangen glaubt, in deren Mittelsatz die tiefe Gefühlswärme des Jünglings, der hier schon merklich über seine Vorgänger sich erhebt, besonders schön zum Ausdruck kommt. Vielleicht wäre gerade bei dieser Sonate auch die charakteristische Art der Klavierbehandlung hervorzuheben gewesen. Das Arrangement des Trios Op. 3 zu einer Violoncellsonate (I, S. 99) ist doch wohl nicht von Beethoven. Bei dem Quintett Op. 16, dessen Konzeption unter Mozart'scher Anregung erfolgte, wird im Aufsuchen Mozart'scher Anklänge in den Motiven sicher zu weit gegangen; daß das Quintett Op. 29 dem Mozart'schen C dur-Quintett den Impuls verdanke, ist uns zweifelhaft. Die Streichtrios, die Quartette kommen gleich den Symphonien zu richtiger Würdigung; besondere Vorliebe hat er für die Serenade Op. 8. Daß es unbekannt sei, wie weit Beethoven an dem Arrangement der Flötenserenade Op. 25 zu einer Sonate (Op. 41) betheiligt war, sagt er I, S. 129; der Brief an Hoffmeister (Thayer II, S. 238) konnte ihn aufklären. Die elementare Gestaltung der Hauptmotive wird als spezifisch Beethoven'sch richtig hervorgehoben; daß im Adagio der 2. Symphonie Beethoven das Orchester zum erstenmale zum Ausdrucke einer poetisch vertieften Stimmung benutzt habe, kann nicht zugegeben werden, wenn man an die Konzerte und die 1. Symphonie denkt. Die Besprechung des Fidelio wird man, nachdem hierüber schon so manches gesagt ist, nicht ohne Erwartung zur Hand nehmen. Das Historische wird wieder einfach nach den gedruckten Quellen gegeben, das Musikalische wird in der auch bisher geübten Weise, im Anschlusse an den Text, in warmer und gehobener Weise behandelt; über die musikalische Zeichnung der Charaktere und den Aufbau der Sätze und Scenen hätte man noch eingehenderen Aufschluß erwartet. Sehr kurz wird namentlich das 2. Finale abgethan, auch die Gliederung des 1. bedürfte mehr Anschaulichkeit, und die musikalischen Mittel, welche den Höhepunkt der Handlung im Gefängniß bezeichnen, konnten technisch genauer aufgezeigt werden, während das tief rührende Terzett leider nicht zu voller Würdigung kommt. Übrigens rechnet er die Kerkerscene »zu dem Höchsten, was musikalisch-dramatische Kunst aufzuweisen hat«, was sicher richtig ist; nur mag der Verfasser zusehen, wie sich sowohl dieses Lob, wie das den Gefangenen-Chören ertheilte mit seinen anderweitigen Ausstellungen verträgt. Bei Erwähnung des von Beethoven anfänglich beabsichtigten Namens (»Eleonore« sagt er unrichtig I, S. 266) hätte er wohl O. Jahn citiren können, dessen Ergebniß er sich aneignet; und wenn er die Oper »wie sie gedruckt vorliegt« beschreiben will und wegen der Umgestaltungen sich auf Nottebohm bezieht, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein, daß sie in ihrer früheren (2.) Gestalt von O. Jahn mit kritischer Vorrede herausgegeben war. Daß auch im Allegro der Leonoren-Ouvertüre das Florestan-Motiv anklingt, ist schon früher bemerkt, von dem Verfasser aber nicht erwähnt worden. Warum er die Einleitung der Leonoren-Ouvertüre, die zu mancherlei Deutung einlädt, unerwähnt läßt, ist nicht ersichtlich.

In diesem Zusammenhange hätte Wasielewski, wenn er doch einmal gruppiren wollte, die beiden Festspiele König Stephan und die Ruinen von Athen besprechen sollen, welche er unter den »cyklischen Orchesterkompositionen« (II, S. 80 fg.) unterbringt. Wenn auch von Dramatik hier nicht viel die Rede ist, so bieten sie doch für des Meisters Geschick, den Bühnenerfordernissen gemäß zu schreiben, sehr bemerkenswerthe Zeugnisse und lehren uns den Meister von ganz

besonderen, nirgendwo anders wieder bemerkten Seiten kennen. Wasielewski hat sie vielleicht nicht genauer geprüft, jedenfalls nicht gebührend geschätzt; was Marx über dieselben sagt, ist weit besser und treffender. Auch was er über die Klärchenlieder im Egmont sagt, dürfte allgemeine Zustimmung nicht finden. Beethoven's Unschlüssigkeit, neue Bühnenwerke in Angriff zu nehmen, hat so genügend aufgeklärte biographische Veranlassungen, daß wir eine »ascetische Auffassung von den Aufgaben der Bühne« (I, S. 292) nicht zu Hülfe zu nehmen haben; den Macbeth, die Melusine zu komponiren, haben ihn innere Bedenken nicht gehindert.

Über die sonstigen Werke und Wasielewski's Beurtheilung führen wir in der Kürze noch an, was uns beim Lesen aufgestoßen ist. Die Sonate Op. 54, die er nicht hoch stellt, möchte er dem Jahre 1802 zuweisen (I, S. 346); es sind ihm Nottebohm's Bemerkungen entgangen (II. Beeth. S. 416), nach welchen Beethoven noch 1804 daran arbeitete. In der Auffassung des 2. Satzes im F moll-Quartett, in der Beurtheilung des Trios Op. 70, 2 stimmen wir mit dem Verfasser nicht überein; auch die Sonaten Op. 102 hätten wohl etwas liebevollere Behandlung verdient. Daß die Sonate Op. 90 »verhältnißmäßig ruhig« beginne (I, S. 374) ist uns so auffallend, daß wir fast an eine Verwechslung denken könnten: kaum irgendwo wird die innere Unruhe schon in den ersten Takten so »daguerrotypartig« (wie sich der Verfasser anderswo einmal ausdrückt) gezeichnet. Daß die Lieder nach unserer Ansicht nicht durchweg zu ihrem Rechte kommen, hängt mit der allgemeinen Anschauung des Verfassers von Beethoven's Verhältniß zur Singkomposition zusammen; wir wünschen ihm, daß er sie, z. B. die Göthe'schen, oder das Gellert'sche Bußlied, oder *Ah perfido* u. s. w. recht oft und recht gut hören möge, und freuen uns, daß er dem Liederkreise an die ferne Geliebte auch eine befruchtende Wirkung für spätere ähnliche Gebilde zuschreibt, wie ja auch Hinrichs in dem Aufsatze, den wir ihm und anderen wiederholt empfehlen, in demselben eine neue Zeit eröffnet sieht. Daß er den schönen elegischen Gesang ohne weitere Besprechung nur erwähnt, haben wir bedauert. Dem absprechenden Urtheile über die C dur-Messe können wir, wenn wir an die mittlere Partie des Gloria und an das Benedictus denken, unter keinen Umständen beipflichten. Über die Trauerkantate haben wir uns schon geäußert; hier kam es nicht nur auf objektive Kritik an, hier mußte aufgezeigt werden, wie sich in so früher Zeit Beethoven's erfinderische Kraft zeigte, wohin ihn Talent und Neigung führten, welche seine Muster waren u. s. w. Jahn hat bei Besprechung der Mozart'schen Werke Muster gegeben, wie diese als Glieder einer Entwicklung zu behandeln sind und in ihnen das jugendlich Unfertige wie das Konventionelle von dem zu scheiden ist, was auf den späteren Meister hinweist. Daß ein so früh und vor vollendeten Studien geschriebenes Werk Mängel habe, ist ja selbstverständlich. Der großen Messe wird er durchaus gerecht; er wird selbst empfunden haben, wie schwer es dem Worte ist, diesem höchsten Erzeugnisse ergreifender Tonsprache zu nahen. Namentlich hätten wir das Benedictus gern noch etwas eingehender behandelt gesehen. Daß die späteren Symphonien mit gutem Verständniß behandelt sind, wurde schon gesagt; der enge Raum, den sich der Verfasser gesteckt hat, wird ihn verhindert haben, tiefer ins Einzelne zu gehen. Die Bezeichnung des Stimmungsgehalts ist durchweg glücklich; den »dämonischen« Zug können wir aber im letzten Satz der 8. Symphonie nicht finden, wenn damit nicht etwa die höchste Steigerung übermüthigen Humors bezeichnet sein soll. Daß bei der Pastoralsymphonie auf das für die ästhetische Beurtheilung wichtige Wort Beethoven's: »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« nicht hingewiesen wird, fällt auf; dasselbe hätte von der Äußerung abhalten dürfen, Beethoven habe hier das Gebiet der Programmmusik beschritten. Die Besprechung der 9. Symphonie ist, von dem einen früher berührten Punkte abgesehen, treffend, aber durchaus nicht eine eingehende Ana-

lyse, die man hier wohl gewünscht hätte; das Werk wird vielmehr im Vergleich zu seiner Bedeutung für Beethoven's Kunst ziemlich kurz behandelt. Vielleicht hätte auf O. Jahn's schöne Worte über dasselbe hingewiesen werden können. Daß in den späteren Klaviersonaten sich öfter reflektirte Arbeit finde, ist richtig; manchen anderen Ausstellungen stimmen wir nicht bei; den Variationen in Op. 111 z. B. hätte er wohl gerechter werden dürfen. Den Walzer-Variationen Op. 120 scheint er, wie auch einem Theile der übrigen Klaviermusik, etwas fremd geblieben zu sein; auch das Rondo Op. 129 wird nur in einer Anmerkung erwähnt; es hätte wenigstens auf R. Schumann's hübsche Worte (Werke I, S. 171) Bezug genommen werden können. Über die letzten Quartette, die schon früher Gegenstand ausführlicher Analysen gewesen sind, hätte man gern Eingehenderes gelesen; die beiden herrlichsten Erzeugnisse Beethoven'scher Quartettmusik, das Amoll- und Cismoll-Quartett, sieht man durch die kurze Darlegung des Empfindungsgehalts, bei denen die Unzulänglichkeit des Wortes recht fühlbar wird, ungern abgethan. Der langsame Satz des Fdur-Quartetts Op. 135 wird nicht genug gewürdigt; er ist jenen beiden vollkommen ebenbürtig. —

Ein besonderer Abschnitt behandelt Beethoven als Klavierspieler und Dirigenten — vielleicht hätte auch Beethoven als Lehrer noch einige besondere Betrachtungen verdient, so untergeordnet auch diese Thätigkeit in seinem Leben war. Über sein Klavierspiel werden die gedruckten Zeugnisse zusammengestellt — daß Mozart von seinem Klavierspiel »keine hohe Meinung« gehabt habe (II, S. 2), geht aus der bekannten Erzählung nicht hervor — und das Resultat gezogen, daß Beethoven das Klavier in außerordentlicher Weise behandelte, in der Improvisation unerreicht, aber doch kein eigentlicher Klaviervirtuose war, daß ihm die höchste Vollendung, gleichmäßige Sicherheit in Beherrschung »verfänglicher Schwierigkeiten« gefehlt habe. Da Wasielewski bei den einzelnen Werken auf Nottebohm's Untersuchungen häufig Bezug nimmt, darf man sich wundern, daß er den Abschnitt der 2. Beethoveniana »Klavierspiel« (S. 356) nicht erwähnt, in welchem Czerny's Urtheil etwas ausführlicher angegeben wird und Beethoven's Bemühungen um die Klaviertechnik eine interessante Beleuchtung erfahren. Wollte er ja doch nach Schindler sogar eine Klavierschule schreiben. Die Nachrichten über Beethoven als Dirigenten werden in zweckmäßiger Weise zusammengestellt.

Wenn Wasielewski sein Buch für den weiteren Kreis der Musikalisch-Gebildeten bestimmte, so hat er diesen doch die Gewinnung eines anschaulichen Lebensbildes durch sein Verfahren, wie wir sahen, erheblich erschwert; der musikalische Theil wird den Wünschen derselben eher entgegenkommen, da jeder über die oft gehörten und vertrauten Werke gern die Äußerungen eines musikalisch durchgebildeten und erfahrenen Mannes vernimmt, und der gewöhnliche Leser sich auch mit der Besprechung des einzelnen gern genügen läßt und auf die für den Musiker interessantere, freilich auch schwierigere Aufgabe, ein deutliches Bild des Wachsthums und der Entwickelungsphasen zu erhalten, eher verzichtet. Die Mahnung, das Buch mit eigenem Urtheil und auch unter Zuziehung anderer Hülfsmittel zu lesen, dürfte nach allem Obigen an der Stelle sein, zumal bei dem Versuche, der Musik mit Worten zu nahen, der Subjektivität ein so weiter Spielraum bleibt. Erinnert man sich der früheren Biographie Schumann's von demselben Verfasser, so thut die Wärme und Begeisterung wohl, die er in seinem Beethoven allenthalben für den Meister an den Tag legt. Der Wunsch aber sei zum Schlusse noch ausgesprochen, daß Wasielewski zu den, die musikhistorische Wissenschaft bereichernden Untersuchungen zurückkehren möge, die er glücklich und vielversprechend begonnen hatte.

Coblenz. **Hermann Deiters.**

Dr. *Theodor Frimmel,* Neue Beethoveniana. Wien, Gerold 1888. 8. VIII und 334 Seiten.

Mit der Besprechung des neuen Buches von Frimmel, welches in höchst eleganter Ausstattung anmuthend uns entgegentritt, befinden wir uns auf anderem Boden. Frimmel hat (außer kleineren Journalbeiträgen) bereits 1883 eine Studie »Beethoven und Göthe« veröffentlicht, in welcher er auf dem Grunde genauer Kenntniß sowohl Beethoven's wie der sonst einschlagenden Litteratur, nach streng wissenschaftlicher Methode und mit besonnen abwägendem Urtheil ein Resultat gewinnt, welches eine Anfechtung nicht erfahren dürfte. In gleicher Weise, nur in größerem Umfange bewährt er sich jetzt wiederum als thätigen Mitforscher über Beethoven, den Künstler und Menschen. Von einzelnen Punkten ausgehend strebt er die Kenntniß zu fördern und giebt den von ihm herbeigeschafften Bausteinen, Nottebohm folgend, die Bezeichnung »neue Beethoveniana«; er darf mit Zuversicht erwarten, daß dieselben gleich denen seines Vorgängers als Stützen und Schmuck dem Bau eingefügt werden. Der Referent hat hier weniger die Aufgabe, Kritik zu üben, als vielmehr über das, was uns Neues geboten wird, Bericht zu erstatten.

Von den 5 Abschnitten des Buches enthalten zwei ausgeführte Untersuchungen, die drei übrigen biographische Mittheilungen. Von jenen behandelt die erste, welche zugleich den Band eröffnet, »Beethoven als Klavierspieler«. Der Verfasser verhehlt sich nicht die Schwierigkeit, einem Gegenstande nahe zu kommen, der nur durch unmittelbare Anschauung, welche niemandem mehr zu Gebote steht, vollständig beurtheilt werden kann. Was uns hier unwiederbringlich fehlt, ersetzt er durch gewissenhafte, liebevoll eingehende Zusammenstellung der mittelbaren Quellen: der vorhandenen Nachrichten der Zeitgenossen, der Mittheilungen über Beethoven's Bildung und seine Muster, über die in jener Zeit gebräuchlichen Instrumente, und namentlich auch durch die Bezugnahme auf den Charakter des Meisters und seiner Musik. Von den frühesten Nachrichten über seinen Unterricht geht er aus; hier möchten wir ihm gegenüber (S. 6) den kleinen Beethoven doch auch als Wunderkind betrachtet wissen; schwerlich würde er sonst bei ungenügendem Unterricht in Ausübung und Produktion so rasch fortgeschritten sein. Im Anschluß an die Nachrichten über den frühesten Unterricht namentlich bei Neefe giebt der Verfasser einen Auszug der bezüglichen Stellen aus Ph. E. Bach's Versuch und gewinnt dadurch eine feste Grundlage für Beethoven's Erziehung zum Klavierspieler, welche dann weiter durch Nachrichten Czerny's u. a., durch Hinweisung auf den Einfluß des Orgelspiels ergänzt und durch Mittheilungen seitens seiner Jugendgenossen erläutert wird; die ersten Kompositionen, die Beschaffenheit der Klaviere (Clavichord) vollenden das Bild, und wir gelangen zu dem Resultate, daß Beethoven als Klavierspieler im wesentlichen fertig von Bonn nach Wien kam, daß er aber schon damals die fertige glatte Technik dem gesangvollen Spiel und dem Ausdrucke des Innern unterordnete. Die große Bewunderung, die er in Wien wegen seines alle überragenden Spieles, namentlich wegen seines Improvisirens allenthalben fand, wird unter sorgfältiger Zusammenstellung der Nachrichten geschildert: wir sehen wie er noch weiter an der Vervollkommung desselben arbeitet, wie man freilich schon damals mangelnde Akkuratesse und Deutlichkeit neben der Kraft und dem Feuer des Spiels hervorhebt. Das Gehörleiden beginnt gerade hier seinen Einfluß zu üben; verstärkter Gebrauch des Pedals, auch sonst Willkür und Laune beginnen den Eindruck seines Vortrags zu beeinträchtigen. Bis 1802 setzt Frimmel die Blüthezeit von Beethoven's Klavierspiel; von 1805 ab glaubt er den Rückgang ansetzen zu müssen; ein erst seit kurzem bekannter Brief J. Pleyel's aus diesem Jahr erkennt die Kühnheit des Spiels, welches keine Schwierigkeiten kenne, an, ebenso die Größe in der freien Phantasie, tadelt aber mangelnde Sauberkeit und will Beethoven

nicht einmal als eigentlichen Pianisten gelten lassen. Dies war jedenfalls einseitig und übertrieben; aber wie Beethoven selbst 1814 schreibt, daß er das Klavierspiel vernachlässigt habe, so stimmen auch alle Berichte darin überein, daß er zwar im ausdrucksvollen Vortrage und in der freien Phantasie noch immer bewunderungswürdig war, die technische Sicherheit aber mehr und mehr schwand und übermäßige Kraftanwendung die Wirkung seines Spiels in Frage stellte, so daß dasselbe in seinen letzten Jahren einen Genuß nicht mehr bot. In diesem Sinne zieht der Verfasser zum Schlusse das Resultat seiner verdienstlichen Untersuchung und macht dabei nochmals auf das Individuelle in Beethoven's Spiel, der nie eines einzigen großen Meisters Schüler gewesen, und auf die schallkräftige Wirkung desselben, durch die er (wie an einer anderen Stelle bemerkt) auch auf den Klavierbau Einfluß gewann, aufmerksam. —

Die drei folgenden Beiträge sind biographischer Natur. Der erste enthält eine neue Sammlung (49) von Briefen, von denen einige (6) bisher ungedruckt, die übrigen zwar in den letzten Jahren bereits an verschiedenen Stellen, zum Theil vom Verfasser selbst, veröffentlicht waren, aber so zerstreut und vereinzelt, daß sie nur mühsam aufzufinden und zusammenzustellen sind. Dieselben werden dann mit Hinweisung auf den Besitzer des Originals, den früheren Druck und biographischen Erläuterungen versehen; dem Ganzen gehen einleitende Worte voraus, in welchen die Bedeutung der Briefe mit verständigen und treffenden Worten gewürdigt wird. Hier wird nicht von »cyklopischen Felsblöcken« geredet; die Schwächen in Beethoven's Briefen, bei denen er nie an eine Veröffentlichung dachte, werden nicht verschwiegen, aber die Bedeutung, welche sie für die Erkenntniß von Beethoven's Charakter und für sein Leben haben, richtig bezeichnet. So haben wir also einen nicht nur interessanten, sondern für den Beethovenforscher unentbehrlichen Beitrag erhalten, der sich durch die wissenschaftliche Methode in der Herausgabe und Erläuterung über die Nohl'schen Briefsammlungen entschieden erhebt. Die Übersicht ist dadurch erleichtert, daß die Briefe, soweit irgend Fingerzeige sich boten, chronologisch geordnet sind; der erste stammt aus 1794 und ist an Simrock gerichtet, der letzte, aus Beethoven's Todesjahr 1827, an Zmeskall. Bisher ungedruckt waren: 1) ein Brief an Zmeskall aus der Zeit bald nach 1795 (S. 71), in welchem der Freund um Vermittlung wegen eines neuen Werkes angegangen wird, von welchem Salieri ein Exemplar erhalten soll; 2) ein kurzer Zettel an Artaria (S. 84), worin um den Klavierauszug des Fidelio gebeten wird; 3) ein Brief an einen unbekannten Freund (S. 85), Widmungen an die Kaiserin von Rußland betreffend, aus dem Jahr 1814, nur fragmentarisch erhalten; 4) ein Brief an Giannatasio del Rio aus 1816 (S. 97), auf die Wirren mit der Mutter des Neffen Karl bezüglich; 5) ein kurzer Brief an Hauschka (S. 101), vom Verfasser vermuthungsweise ebenfalls ins Jahr 1816 gesetzt, die Aufführung eines Werkes betreffend; 6) ein kurzer Zettel an Zmeskall mit scherzhafter Namensveränderung (Frau von Seneskall), auf eine Stelle des Fmoll-Quartetts Op. 95 bezüglich. In letzterem wird auf eine nachträgliche Änderung einer Violinfigur im 1. Satze (Nottebohm 2. Beethov. S. 279 Anm.) hingewiesen, welche im ersten Druck in der von Beethoven verworfenen Fassung stehen geblieben war. Der 3. obiger Briefe wirft auf Beethoven's Gesinnungen hohen Personen gegenüber ein interessantes Licht; diejenigen, welche gern sein schroffes Unabhängigkeitsgefühl in solchen Fällen hervorzuheben lieben, werden etwas ernüchtert sein durch seine Worte: »sollte Ir. Majestät mich wünschen spielen zu hören, wär es mir die höchste Ehr, doch muß ich voraus um Nachsicht bitten, da ich mich seit mehrer Zeit mehr blos der Autorschaft von Schaffen widmete«. Es versteht sich von selbst, daß wir von einem Berichte über alles einzelne hier absehen müssen, wir müßten eben das Ganze auch in diese Anzeige aufnehmen; fast jeder Brief giebt uns irgend einen

bemerkenswerthen Beitrag zur Kenntniß von Beethoven's Charakter, oder seiner persönlichen Beziehungen (Pleyel, Bihler, Zelter u. a.), seiner äußeren Verhältnisse, seiner Absichten; kleine Nebenumstände bez. seiner Kompositionen lernen wir kennen; auch kleine Musikbeiträge aus dem Nachlaß der Giannatasio del Rio'schen Familie erhalten wir (S. 100). Die unerquicklichen Verhältnisse wegen Erziehung des Neffen erhalten weitere Erläuterung in Briefen an Bach (S. 116 fg.). Die Beziehungen zu Schweden, wo Beethoven zum Ehrenmitglied der Akademie der Künste ernannt worden war, gewinnen durch Mittheilung des französischen Originalwortlauts der Briefe an die Akademie und an den König (S. 132) besonderes Interesse; man erinnert sich bei letzterem an Beethoven's alte Beziehungen zum General Bernadotte, die er ebenfalls andeutet. Mehrere wichtige Briefe der letzten Zeit, in denen Hindeutungen auf neue Werke sich finden, waren von Nottebohm bekannt gemacht. In den Erläuterungen, namentlich den Versuchen, die Zeit undatirter Briefe zu bestimmen, übt er die größte Besonnenheit des Urtheils; nirgendwo vage Vermuthungen oder voreilige Schlüsse; überall wird das Material mit Sorgfalt beigebracht und, wo sich das Resultat nicht greifbar ergiebt, dem Leser die Gelegenheit eigenes Urtheil zu üben überlassen. Daher findet der Kritiker kaum Veranlassung zu Berichtigung oder Ergänzung. Der Brief vom 16. Sept. 1824, die große Messe betreffend (S. 141) war bereits in Nohl's erster Briefsammlung (S. 271) veröffentlicht und hätte nach des Verfassers Plane hier wegbleiben müssen. Die Bonner Zeitung veröffentlichte am 9. April 1877 ein poetisches Stammbuchblatt Beethoven's an Herrn Vocke in Nürnberg vom 22. Mai 1793, unterzeichnet: »Denken Sie auch ferner zuweilen ihres Sie verehrenden Freundes Ludwig Beethoven aus Bonn im Kölnischen«; es ist uns nicht bekannt geworden, ob dasselbe anderweitig berücksichtigt worden ist. (Beethoven war 1796 in Nürnberg, Thayer II, S. 5). Ein Brief Beethoven's an Kotzebue vom 28. Jan. 1812, also kurz vor der Aufführung der beiden Kotzebue'schen Festspiele in Pesth geschrieben, findet sich in W. von Kotzebue's Schrift über A. v. Kotzebue (Dresden 1881) S. 150. Die »Signale« brachten 1880, No. 46 einen Brief (nebst Quittung) an den Grafen Oppersdorff vom 3. Febr. 1807 (Besitzer M. Bial in Breslau), durch welchen Thayer's Mittheilungen (III, S. 45. 516) in interessanter Weise ergänzt werden; es steht danach fest, daß ursprünglich die Cmoll-Symphonie für den Grafen Oppersdorff bestimmt war, wie auch Thayer schon angenommen hatte. Endlich veröffentlichte die Neue Berliner Musikzeitung 1886, No. 19 einen bisher ungedruckten Brief an Mad. Bigot. Diese Briefe, die dem Fleiße des Herausgebers entgangen sind, dürften in einer neuen Auflage, die wir dem Buche wünschen, nachzuholen sein; der Werth des Gegebenen wird durch das Fehlen um so weniger beeinträchtigt, als ja gewiß noch manche Briefe des Meisters bisher völlig unbekannt sind.

Der dritte Beitrag, ausschließlich biographischer Art, »aus den Jahren 1816 und 1817«, ist Überarbeitung und Erweiterung eines bereits 1881 in der Litterarischen Beilage der Wiener »Montags-Revue« (No. 50) veröffentlichten Artikels. Er giebt die Erinnerungen des in eben jenem Jahre verstorbenen Carl Friedrich Hirsch, welchem Beethoven Ende 1816 und Anfang 1817 Unterricht in der Harmonielehre ertheilt hat. Mit Kenntniß und vorsichtiger Überlegung sucht der Verfasser jene Erinnerungen, welche er persönlich aus dem Munde des alten Herrn vernahm, mit den sonstigen Nachrichten über jene Zeit zu vereinigen und Unsicheres von Glaubwürdigem zu scheiden, und gewinnt auf diese Weise ein rundes klares Bild dieser kurzen, für jene Periode Beethoven's eigenthümlich charakteristischen Beziehung. Die Besonnenheit der Methode ist auch hier wieder hervorzuheben. Wir erhalten einen, auch durch kleine Nebenzüge noch geschmückten, wichtigen Beitrag zu dem Bilde des einsamen Lebens, welches Beethoven damals führte, wobei auch die Wohnungsfrage zur Behandlung kommt, daneben aber auch

Musikalisches, wie z. B. Beethoven's Äußerung über Auflösung verminderter Septimenakkorde, gestreift wird.

»Beethoven in Mödling« ist der Titel des folgenden Beitrags, der uns Beethoven in den Jahren 1818—20 als Sommergast in dem genannten Orte vorführt und für seine Lebensgewohnheiten in jener Zeit kleine Züge beibringt, welche der Verfasser aus mündlicher Tradition gesammelt und gesichtet hat. Das Bild des zerstreuten, in seinem Äußeren wunderlich vernachlässigten Gastes erhält einen für uns rührenden Kontrast dadurch, daß es die große B dur-Sonate und die große Messe war, woran der Meister damals angestrengt arbeitete. Die Frage der von Beethoven in Mödling innegehabten Wohnungen und deren Beschaffenheit wird mit der bei dem Verfasser gewohnten Besonnenheit behandelt.

Den Schluß bildet eine ausgeführte Untersuchung über Beethoven's Bildnisse und äußere Erscheinung; dies ist sicher der werthvollste Theil seines Buches; der wichtige Gegenstand wird hier zum ersten Male in seinem ganzen Umfange eingehend und mit genauer Sachkenntniß behandelt und auf sicheren Boden gestellt. Dem Verfasser kommt hier außer seinen Beethovenstudien eine vielseitige Erfahrung und Studium auf dem Gebiete der bildenden Kunst und deren Geschichte zu Hülfe, so daß er vorzugsweise berufen schien, hier etwas Grundlegendes und Abschließendes zu bieten. Ausgehend von einem Hinblicke auf das Wenige, was bisher über den Gegenstand hervorgetreten ist, bespricht er der Reihe nach die zu Beethoven's Lebzeiten — denn nur diese können für ihn in Betracht kommen — entstandenen und bekannt gewordenen Bildnisse, giebt über ihre Entstehung, ihre Nachbildungen nach umfassender Nachforschung genauen Bericht sowie über die Künstler nähere Nachweisung biographischer oder wenigstens litterarischer Art, und zieht dabei in möglichster Vollständigkeit heran, was uns über Beethoven's äußere Erscheinung von Mitlebenden berichtet wird. Die Liebe und die unermüdliche Sorgfalt, mit welcher der Verfasser den Gegenstand verfolgt, verdient höchste Anerkennung; das Interesse, welches der Gegenstand an sich erregt, wird gehoben durch anmuthende und lebendige Darstellung, zumal dem kunstverständigen Verfasser die Gabe genauer und anschaulicher Beschreibung in besonderem Maße zu Gebote steht. Beschreibung kann ja bildliche Anschauung nicht ersetzen; dennoch gelingt es dem Verfasser, indem er von einigen der Darstellung beigegebenen Abbildungen — man möchte deren noch etwas mehr wünschen — unterstützt wird, in dem Leser durch geschickte Gruppirung und stete Vergleichung ein ziemlich deutliches Bild von Beethoven's äußerer Erscheinung hervorzurufen. Wer seinen Mittheilungen aufmerksam folgt und sich seine Resultate aneignet, hat nun einen sicheren Maßstab zur Beurtheilung der vielen mehr oder weniger getreuen Bildnisse des Meisters. Die beigegebenen Bilder sind folgende: 1) Die in Wegeler's Notizen mitgetheilte Silhouette aus Beethoven's 16. (Thayer meint 19.) Lebensjahr; 2) Die Klein'sche Büste, 1812 nach der von dem lebenden Meister genommenen Gesichtsmaske gefertigt, welche selbstverständlich den sichersten Maßstab für die Beurtheilung der Bildnisse Beethoven's abgiebt und im Hinblick auf das damalige Lebensalter desselben überhaupt als das zuverlässigste Abbild des Meisters auf der Höhe seiner Manneskraft gelten muß; 3) Der Stich von Blasius Höfel nach Letronne's Zeichnung, aus dem Jahre 1814, welchen Beethoven besonders werth schätzte und Freunden, wie Wegeler, schenkte (auch die Bonner Lesegesellschaft, wie wir den Angaben S. 238 hinzufügen können, erhielt durch Eichhoff's Vermittlung ein Exemplar von Beethoven zum Geschenke); 4) Das Bild von Schimon, gestochen von Eichens, aus dem Jahre 1819, welches auch der Schindler'schen Biographie vorgedruckt ist; 5) Die Handzeichnung Lyser's aus den zwanziger Jahren, durch Nachbildung in neuerer Zeit vervielfältigt. Nicht mitgetheilt werden Abbilder des Medaillonbilds

von Hornemann (welches sich vor dem Buche Breuning's »aus dem Schwarzspanierhause« findet), ferner der Gemälde von Klöber, von Stieler, an welchen Frimmel unter Vergleichung mit der Maske Kritik übt, der Büste von Dietrich, des Druckes von Kriehuber und anderer Bilder aus den letzten Lebensjahren des Meisters; die durch Klöber und Kriehuber geschaffenen Typen sind ja allbekannt, um so wichtiger wird es sein, das nach beiden Seiten hin maßvoll abgewogene Urtheil des Verfassers über dieselben zu hören, namentlich auch den absprechenden Worten Schindler's gegenüber, welcher in diesen Dingen alleinige Autorität zu sein beanspruchte. Schließlich geht der Verfasser noch auf die nach dem Tode Beethoven's und nach erfolgter Obduktion genommene Maske, sowie auf die genaue Untersuchung des Schädels nach der 1863 erfolgten Exhumirung ein und bespricht die Bedeutung, welche dieselben für die Beurtheilung von Beethoven's Äußerem haben; dieselbe ist seinen Ausführungen nach nur eine geringe. Zum Schluß resümirt er noch einmal das Ganze, beurtheilt kurz die vorhandenen Bilder nach ihrem Werthe für das jeweilige Lebensalter, wobei ihm die Frage nach dem ähnlichsten Bilde Beethoven's wegen der immer schwankenden Voraussetzungen eine müßige scheint, und läßt schließlich auf Grund aller vorhandenen Quellen das äußere Bild Beethoven's in einer anschaulichen und treffenden Schilderung nochmals vor uns erstehen. Wir können von der ganzen Abhandlung nur mit lebhaftestem Danke für die reiche Belehrung scheiden, welche uns durch dieselbe nach allen Seiten hin geboten wird. —

Die Bilder, welche nach Beethoven's Tode hervorgetreten sind, lagen außer dem Rahmen der Betrachtungen des Verfassers, und so finden wir auch über die dem Meister gesetzten Denkmäler kein Wort bei ihm. Unter diesen hat das in Bonn 1845 enthüllte, von Hähnel gefertigte Monument seiner Zeit mancherlei Kritik erfahren müssen; die abfälligste wohl von Schindler, der in seiner gewohnten anspruchsvollen Weise dasselbe als mit Beethoven's Äußerem gar nicht übereinstimmend bezeichnete (II, S. 295). Schreiber dieser Zeilen besitzt durch die Güte des verstorbenen Karl Simrock einen Brief Schindler's über diesen Gegenstand, und darf sich wohl gestatten, da auch der Verfasser Schindler's Meinung häufig, wenn auch mit Betonung gerechtfertigten Widerspruchs, heranzieht, den Brief zum Schlusse dieser Besprechung hier zum Abdruck zu bringen.

»Aachen den 22. Nov. 44.

»Horchen's mal gefälligst auf, mein verehrter Herr Simrock, was ich Ihnen heute mittheile.

Erinnern Sie sich noch, wie Sie mir im Monat Juny sagten, als wir gelegentlich von dem Monument Beethoven's zusammen sprachen, wie es zu vermuthen sey, daß es genug Stoff zum Tadel geben werde, wenn es mal aufgestellt ist. Damit hätten wir also das *punctum quaestionis*.

Vor ungefähr 8—9 Tagen erhielt ich eine lythographirte Zeichnung des Monuments aus Nürnberg eingeschickt und erblickte zum ersten Mal unsern Mann von Hähnel dargestellt, wie er in Bonn figuriren soll. Ich sah Beethoven in so erstaunlicher Philisterhaftigkeit, daß ich mich des Anblicks schämte. Ferne von aller poetischen Auffassung, als hätte H. Hähnel irgend einen ehrlichen Baumeister oder sonst honetten Spießbürger abkonterfeit! Über die Ähnlichkeit des Gesichts kann ich nichts sagen, da es auf der Zeichnung nur im Profil zu sehen ist. Aber sie zeigt Beethoven mit kurzem Haar, und doch war das lange, struppige Haar ein so wesentlicher Theil seines Kopfes, daß ohne dieses der Kopf wirklich an Ausdruck verlor. B. selbst fühlte das und mochte sich nicht mit kurzem Haar sehen, so zwar, daß er sich einstmals (1824) genirte unter die Leute

zu gehen, als es ihm der Friseur trotz Ermahnung zu kurz geschnitten hatte. Die hervorguckende Pantalon an einem Fuße gleicht der Wirklichkeit, wie man es an B. sehen konnte. Aber war denn das Grund um diese Plumpheit plastisch darzustellen? Kurzum, die ganze Figur ist der Ausdruck, (oder Darstellung) ordinärer Prosa. Wo ist das unaussprechlich Begeisternde und Begeisterte, das in seinem ganzen Wesen sich kund gab, wenn er von Musik sprach, oder im Nachdenken versunken war? ja, wenn er selbst nur über einen andren Gegenstand, z. B. über Politik oder dahin Gehörendes sprach??? Sie müssen ja selbst solche Momente an ihm wahrgenommen haben, denn sie waren ja nicht selten, sondern täglich, stündlich. Und dabei war er ja immer ruhig. Wie erst, wenn das innere Feuer aufzulodern anfing und er sein langes Haar in solchen Augenblicken in die Höhe zog oder nach der Seite strich, wobei sein ganzes Wesen einen furchtbar erhabenen Ausdruck erhielt! So was hätte H. Hähnel nur einmal sehen sollen.

Gestern erhalte ich die 1. Lieferung einer Broschüre in Berlin gedruckt »über Bläser's Denkmal Beethoven's«. Sie wird in der künstlerischen Welt Aufsehen machen, wie es ihr Inhalt verdient. Was ich beim Anblick der Hähnel'schen Arbeit gefühlt, wird dort mit Beweisen dargethan. Beide Modelle werden Punkt für Punkt, Theil für Theil, verglichen und das Resumé lautet, daß das Hähnel'sche Modell gar nicht hätte in die Concurrenz kommen sollen. Bon, jetzt steht es aber da! — Soweit ist der Anfang zu Controversen gemacht und steht der Philister mal auf seinem Postament, so wird man ohne allen Zweifel von allen Seiten (wo keine Parteigänger sind) beschämt sich fragen: wie war es möglich, um solch gewöhnliche Prosa so viel Geschrei in der Welt zu machen? Die 4 Basreliefs an den Seiten, davon ich die Zeichnung in Berlin gesehen und sie ausgezeichtet schön fand, werden bei solcher Gestaltung der Hauptfigur wenig oder nicht in Betracht kommen.

Was ich Ihnen hier mittheile, brauchen Sie nicht zu verstecken. Der Gegenstand ist von der Art, daß er mich persönlich sehr interessiren muß, darum ich sehr wahrscheinlich veranlaßt seyn werde, seiner Zeit mehr als dieses hier darüber öffentlich zu sagen.

In bekannter Hochachtung

Ihr ergebenster

A. Schindler.«

Es ist uns nicht bekannt, ob Schindler die zum Schluß kundgegebene Absicht ausgeführt hat. Jedenfalls bieten die Äußerungen des Briefes eine willkommene Ergänzung der Mittheilungen Schindler's in der Biographie. Ein Urtheil über die Hähnel'sche Beethovenstatue wird sich jeder, ohne sich von Schindler beeinflussen zu lassen, selbst bilden können.

Coblenz. **Hermann Deiters.**

Giovanni de Piccolellis, Liutai antichi e moderni. Note critico-biografiche. Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1885. XVII und 192 S. Mit 24 Tafeln. Hochquart. — *Dazu ein Nachtrag*: Liutai antichi e moderni. Genealogia degli Amati e dei Guarnieri secondo i documenti ultimamente ritrovati negli atti e stati d'anime delle antiche parrocchie dei SS. Faustino e Giovita e di S. Donato di Cremona. Note aggiunte alla prima edizione sui liutai . . . Firenze, Le Monnier, 1886. 32 S. Hochquart.

Das Interesse für die Geschichte der Musikinstrumente hat besonders in den beiden letzten Jahrzehnten durch eine nicht geringe Anzahl hierher gehöriger Arbeiten mannigfache Anregung erhalten. Dem mit der einschlägigen Literatur bekannten Fachmanne aber wurde mit ihnen nur selten wirklich gedient, denn die meisten neuen Erscheinungen erwiesen sich als gleich geartete Schwestern der auf dem großen Markte befindlichen Mehrzahl der Schriften über andere Theile der Musikwissenschaft: Altes Gebäude mit neu geputzter Stirnseite, alte Autoren neu stilisirt! Wohl wurden Sebastian Virdung, Martin Agricola, Michael Prätorius und vielleicht noch Filippo Bonanni fleißig excerpirt und die Resultate des hochverdienten Fétis allzu gewissenhaft benutzt, aber selten bequemte man sich zum freilich mühevollen und oft genug nur negative Erfolge erzielenden Quellenstudium. Von größeren, zumeist auf selbständigen, neuen Forschungen beruhenden Arbeiten seien diejenigen von Antoine Vidal[1], Albert Jacquot[2], Julius Rühlmann[3] und Luigi-Francesco Valdrighi[4] erwähnt.

Mit den *liutai antichi e moderni* hat sich Piccolellis den genannten Gelehrten nicht nur würdig angeschlossen, sondern dieselben theilweise sogar übertroffen. Das Gebiet seiner Untersuchungen ist zwar im Vergleich mit demjenigen Jacquot's und Valdrighi's, ja selbst Vidal's, ein bedeutend beschränkteres. Er hat aber die gestellte Aufgabe mit großem Fleiße und anerkennenswerthem Erfolge gelöst und die geschichtliche Forschung um ein beträchtliches Stück gefördert. Seine Studien kennzeichnen sich vor allem durch Gewissenhaftigkeit. Immer bestrebt, historische Stützpunkte aufzusuchen, gesteht er dort, wo solche fehlen, den Mangel derselben unumwunden ein und erweist das Beiwerk, mit welchem das Leben der meisten großen Instrumentenmacher ausgestattet zu werden pflegte, einfach als Gebilde der Phantasie. Er beginnt erst mit dem Aufblühen der Brescianer Schule, also gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. Was dieser Periode vorhergeht, wird mit kurzen

[1] *Les instruments à archet. Paris, Claye.* 1876—78.

[2] *La musique en Lorraine. Paris, Quantin.* 1882. — 3. Aufl. *Paris, Fischbacher.* 1886. Siehe Jahrgang III dieser Zeitschrift, S. 482 ff.

[3] *Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig, Vieweg.* 1882.

[4] *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall' archivio di stato in Modena. Modena, società tipografica* 1884. Enthält im ersten Theile eine mit großem Fleiß angefertigte Zusammenstellung von etwa 4000 Instrumentenmachern jeglicher Specialität, im zweiten Theile erläuternde Anmerkungen und im dritten und letzten eine reiche Sammlung wichtiger Dokumente aus dem estensischen Staatsarchive. Abschnitt 1 ist aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen, Abschnitt 3 hingegen sichert dem Buche dauernden Werth. — Dazu desselben Verfassers *Ricerche sulla liuteria e violineria modenese antica e moderna, col catalogo generale dei liutari e violinari modenesi dal secolo XVI al XIX. Modena, Toschi* 1878.

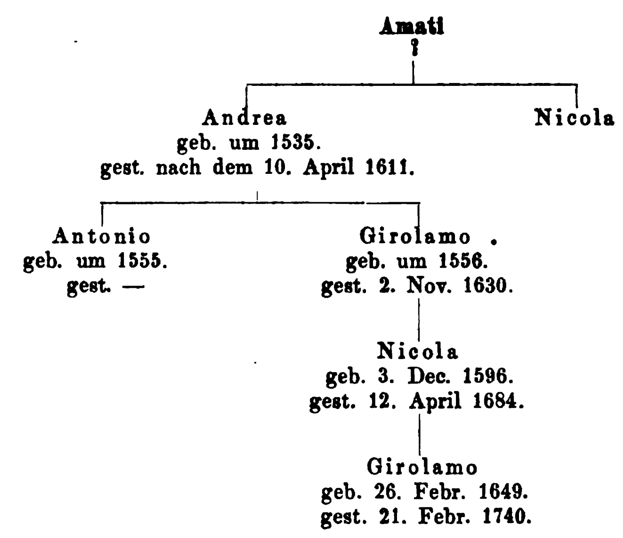
Andeutungen in der Einleitung skizzirt. In einzelnen Fällen greift er zwar bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zurück, aber doch immer nur ausnahmsweise. Offenbar leitete ihn die Absicht, erst dort mit seiner Arbeit einzusetzen, wo sich ihm dokumentarisch beglaubigte Thatsachen darboten; indessen hätte er hier und da die Untersuchungen, selbst unter Wahrung jenes Grundsatzes, recht wohl weiter zurück ausdehnen können.

Piccolellis' Buch besteht aus fünf, von einander auch äußerlich abgegrenzten Theilen. Der erste enthält in alphabetischer Reihenfolge biographisch-kritische Notizen über die italienischen Lauten- und Geigenmacher[1] vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Im zweiten Theile, der gleichfalls der italienischen Schule gewidmet ist, finden wir eine chronologische Übersicht über die Hauptvertreter jener Schule, sowie eingehende Beschreibungen ihrer Arbeiten. Die beiden ersten Abschnitte beschäftigen sich also mit dem gleichen Thema. Ich habe vergeblich nach Gründen gesucht, welche wohl den Autor bestimmt haben mochten, seinen Stoff auf solche Weise zu zerreißen. Nach meiner Meinung ist diese Art der Disposition eine ganz und gar verfehlte. Beide Theile hätten zusammen verarbeitet werden müssen und zwar nur unter Zugrundelegung chronologischer Ordnung. Wir hätten dann die allmähliche Entwicklung, die Blüthe und den Niedergang jener Kunst verfolgen können, die Darstellung wäre einheitlicher und das Bild, das sich der Leser im Geiste zusammenstellt, klarer, schärfer und deutlicher geworden, während es bei der vom Verfasser beobachteten Form zerstückelt erscheint. Ein weiterer Mißgriff in der Disposition giebt sich in der ungleichen Behandlung des Stoffes zu erkennen: Den italienischen Instrumentenmachern sind 152 Seiten eingeräumt; die Deutschen, Niederländer, Franzosen und Engländer aber werden allesammt auf nur 35 Seiten abgethan, die Deutschen und Niederländer im dritten, die Franzosen im vierten und endlich die Engländer im fünften Abschnitte. Man wird nun schon aus diesen kurzen Angaben den Schwerpunkt der Piccolellis'schen Arbeit erkennen: Die Geschichte des italienischen Instrumentenbaues tritt ganz in den Vordergrund. So Anerkennenswerthes der Verfasser hierin geleistet hat, so wenig ist er den übrigen Theilen gerecht geworden. Wenn auch zugestanden werden muß, daß bei jeder eingehenden allgemeinen Behandlung dieses Gegenstandes auf die italienische Kunstfertigkeit das Hauptgewicht fallen wird, so dürfen doch die andern Nationen nicht vernachlässigt und in ihrer Bedeutung unterschätzt werden. Piccolellis hätte auf alle möglichst gleiche Rücksicht nehmen müssen; oder, da ihm dies augenscheinlich versagt war, so wäre es besser gethan gewesen, den Titel des Buches anders zu fassen. Der Werth des Werkes hätte sicherlich nicht gelitten, wenn es *liutai italiani* getauft worden wäre; die letzten drei Kapitel konnten vielleicht als Anhang Verwerthung finden.

Gehen wir nun zu den Einzelheiten über. Gleich am Anfange des ersten Abschnittes weist Piccolellis Irrthümer nach, die sich in alle Lexica und Specialwerke, Fétis, Vidal und Valdrighi nicht ausgenommen, eingeschlichen hatten. Acevo (oder Acero) und Sapino sollten piemontesische Geigenmacher gewesen sein. Das Wort *acero* fand sich nämlich auf dem Boden einer alten, ehemals dem Gambenvirtuosen Marin Marais gehörigen Viola; in einem andern alten Instrument piemontesischer Herkunft entdeckte man, mit Bleistift geschrieben, das Wort *sapino*. Das genügte, um aus *acero* (oder, wie Fétis las, *acevo*) und *sapino* die Namen zweier

[1] Der Italiener versteht unter *liutai* nicht nur Lautenmacher, sondern in weiterer Bedeutung — und so ist auch der Titel des Piccolellis'schen Buches aufzufassen — Verfertiger aller Art Zupf- und Streichinstrumente. Die Übersetzung *Lauten- und Geigenmacher* trifft mithin den Sinn nicht vollständig.

Instrumentenmacher abzuleiten. Fétis weiß sogar zu berichten (*Biogr. univ.* I, 11, sowie in *Antoine Stradivari*, S. 58), Acevo sei gegen 1630 in Saluzzo geboren und ein Schüler Goffredo Cappa's gewesen. Natürlich wurden diese Angaben von allen denen, die sich berufen fühlten, die Welt mit einer »Geschichte der Musikinstrumente« zu erfreuen, getreulich abgeschrieben. Und so genießen denn Acevo und Sapino ein ungestört-fröhlich Leben! Piccolellis stellt nun aber fest, daß *acero* und *sapino* nichts anderes als die betreffenden Holzarten der Instrumententheile bezeichnen: *acero*, Ahornholz und *sapino*[1], Tannenholz. — Die Lebensverhältnisse der hervorragendsten Meister sind natürlich mit besonderer Vorliebe behandelt. Was uns von der Familie der Amati berichtet wird, übertrifft an Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit alles, was über dieses Thema bisher geschrieben ist. Der Nachtrag (die *note aggiunte*, welche durchaus zum Hauptwerke gehören und die darin gewonnenen Resultate nicht nur vermehren, sondern zum großen Theile berichtigen) bietet nicht weniger als 41 den verschiedensten Kirchenarchiven Cremona's entnommene Urkunden über das Geschlecht der Amati. Das für die Geschichte des Geigenbaues so wichtige Geschlecht verfolgen wir durch vier Generationen. Piccolellis hat alles hierher Gehörige zusammengestellt: Tauf-, Ehe- und Sterbedokumente sämmtlicher Familienmitglieder, soweit sie sich überhaupt noch in den vorhandenen Kirchenbüchern der genannten Stadt aufgezeichnet finden. Mittelst dieser Urkunden nun wird fast Alles umgestoßen, was bis jetzt über die Lebensverhältnisse der Amati berichtet worden ist. Die zahlreichen neuen Aufschlüsse hier eingehend zu beleuchten, würde zu weit führen. Ich begnüge mich, wenigstens einen Theil der Stammtafel, und zwar so weit sie die Instrumentenmacher der Familie betrifft, darzubieten (s. *note aggiunte*, S. 9 ff.):



Wahrscheinlich werden übrigens die Repräsentanten des Instrumentenbaues innerhalb der Amati-Familie um ein als Geigenmacher bisher unbekanntes Mitglied

[1] *Sapino* (lat. *sappinus*, altfranz. *sap*, neufranz. *sapin*) ist wohl allein im Dialekt der italienisch-französischen Grenzdistrikte zu finden; die ital. Schriftsprache kennt dafür nur *abeto*.

vermehrt werden müssen. In einem im Jahre 1747 aufgenommenen Instrumenteninventar[1] der Benediktinerabtei Kremsmünster wird eine Violine *di Francesco Amati di Cremona 1640* aufgeführt. Obwohl nun weder Fétis, Vidal, Valdrighi, noch Piccolellis einen Geigenmacher Francesco Amati kennen, ist die Richtigkeit jener Inventarnotiz doch nicht ausgeschlossen; denn unter den Söhnen Girolamo Amati's finden wir einen Francesco Alessandro, der recht gut mit dem oben genannten Francesco identisch sein kann. Francesco Alessandro wurde am 26. Februar 1590 geboren (*note aggiunte*, pag. 14), war also fast sieben Jahre älter als sein Bruder Nicola.

Wie schon erwähnt, kommt Piccolellis in dem Nachtrage theilweise zu ganz anderen Schlußfolgerungen als im Hauptwerke. Am auffälligsten ist dies bei den Brüdern Antonio und Girolamo Amati, den Söhnen Andrea's, der Fall. Es ist bekannt, daß Antonio und Girolamo gemeinsam arbeiteten und ihre Namen in die von ihnen gebauten Instrumente zusammen eintrugen. Aus der Existenz von Violinen, welche auf ihren Etiquettes die Namen der beiden Brüder mit den Jahreszahlen 1687 und selbst 1698 aufweisen, und die von den kompetentesten Kennern als »unzweifelhaft echte« bezeichnet worden sind, schloß Piccolellis — und ganz mit Recht —, daß beide Künstler noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts zusammen gelebt und gewirkt haben müssen. Und so gab er denn auch im Hauptwerke (S. 6 u. 9) dieser Ansicht Raum. Nun aber hat sich herausgestellt, daß Girolamo schon in dem großen Unglücksjahre 1630 an der Pest gestorben ist. Antonio's Todesjahr ist leider nicht bekannt, die Vermuthung ist aber nicht unbegründet, daß auch ihn die entsetzliche Seuche dahingerafft habe — jedenfalls war nach dem Jahre 1630 ein Zusammenwirken beider Brüder durch den Tod des einen ausgeschlossen. Wir stehen nun vor der bedeutsamen Frage, was mit denjenigen Instrumenten anzufangen sei, welche als »unzweifelhaft echte« gemeinsame Arbeiten Antonio's und Girolamo's ausgegeben werden und doch eine viel spätere Jahreszahl als 1630 aufweisen. Hierauf an dieser Stelle eine den Gegenstand erschöpfende Antwort zu geben, kann mir natürlich nicht beikommen; ich möchte nur die Kenner alter Geigen auf den Widerspruch zwischen dem nunmehr ans Licht gebrachten geschichtlichen Faktum und den Etiquetteangaben aufmerksam machen. Es ist ja bekannt genug, welch' großer Unfug auf dem Gebiete des Geigenbaues getrieben worden ist. Man weiß, daß die Modelle alter Meister mit erstaunlicher Kunstfertigkeit nachgeahmt wurden, daß dann solche Imitationen als Originalwerke in den Handel kamen und von der kaufmännischen Spekulation wacker ausgebeutet wurden. Ich meine, wir dürfen die Thatsache, daß sich nunmehr gewisse Instrumente mindestens als sehr zweifelhaft echte ergeben, als ein schätzbares Ergebniß der historischen Forschung bezeichnen. Oder will man etwa an der Glaubwürdigkeit der Etiquettes, welche die Namen *Antonius & Hieronimus Fr. Amati* und die Jahreszahlen 1661, 1687, 1691 und 1698 tragen, immer noch festhalten? Wir können ruhig die Möglichkeit zugeben, Antonio habe seinen Bruder überlebt und seine Arbeiten aus alter Gewohnheit noch mit der gemeinsamen Firma in die Welt ge-

[1] Vergl. Georg Huemer: *Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster*, Wels 1877, S. 42 — sowie *Monatshefte für Musikgeschichte*, Jahrgang XX (1888), S. 109. Ein Theil (46 Nummern) der einst in Kremsmünster aufbewahrten alten Instrumente wurde im Jahre 1839 dem *Museum Francisco-Carolinum* in Linz einverleibt. Auf meine Anfrage, ob die bezeichnete Violine von Francesco Amati vielleicht dort noch vorhanden sei, erhielt ich leider eine verneinende Antwort. In Kremsmünster selbst ist sie ebenfalls nicht mehr zu finden; sie wird demnach wahrscheinlich das Schicksal der meisten ehemals dort angesammelten alten Musikdrucke getheilt haben, die als »überflüssiges altes Gerümpel« verschleudert wurden.

schickt. Aber man wolle uns nicht zumuthen, anzunehmen, Antonio habe noch 1661, 1687, 1691 und gar noch 1698 Instrumente gebaut; er müßte denn beinahe Methusalem's Alter erreicht haben! Piccolellis, der auffallenderweise diese ganze Angelegenheit nur sehr kurz und wie beiläufig bespricht, ist offenbar von der Kompetenz seiner Gewährsmänner zu sehr überzeugt; er vermeidet es daher sorgfältig, mit den Voten derselben in Konflikt zu gerathen und die Konsequenz aus seinen Dokumenten zu ziehen. Er hält es für »wahrscheinlich« (*note aggiunte*, S. 8), daß die Instrumente mit den angegebenen späten Jahreszahlen aus dem Vorrath stammen, der sich nach dem Tode der Meister in ihrer Werkstätte vorfand, und daß die leidigen Daten die Zeit des Verkaufs bezeichnen. Man wird zugeben, daß diese Konjektur keine glückliche genannt werden kann. Sollte etwa der Nachlaß von Instrumenten ein so großer, oder die Nachfrage nach denselben so gering gewesen sein, daß der Vorrath noch 30, 50, 60 und fast noch 70 Jahre nach Girolamo's Tode hingereicht habe? Das glaube, wer da will! — Von den übrigen, die Familie der Amati angehenden Dokumenten sei hier noch auf einige besonders interessante und werthvolle aufmerksam gemacht: In dem am 23. Mai 1645 aufgezeichneten Ehekontrakt Nicola Amati's, Girolamo's Sohn, wird unter Anderen auch Andrea Guarnieri als Zeuge genannt (*note aggiunte*, S. 17). Ebenderselbe wird schon im Jahre 1641 (*note aggiunte*, S. 21) in den Akten der Parochie *SS. Faustino e Giovita* als Mitbewohner (Schüler) des Hauses Amati bezeichnet und zwar mit der ausdrücklichen Angabe seines Alters: *d'anni* 15. In den gleichen Dokumenten findet sich zum Jahre 1680 ein *Bartolommeo Cristofori*, *d'anni* 13 notirt (*note aggiunte*, S. 21). Der naheliegenden Versuchung, diesen Cristofori mit dem berühmten Erfinder des Hammerklaviers zu identificiren, ist natürlich Piccolellis nicht ausgewichen. Und wohl nicht mit Unrecht. Die Richtigkeit dieser Annahme zugegeben, müßte man also Christofori's Geburtsjahr auf 1667 festsetzen. Das widerstreitet aber den Angaben Leto Puliti's, der dafür das Jahr 1651 herausgebracht hat[1]. Es würde zu weit führen, wollten wir uns hier auf eine definitive Entscheidung zwischen den beiden sich entgegenstehenden Daten einlassen.

Auf Seite 14 erwähnt Piccolellis den Meister Giovan Francesco Antognati (!) aus Brescia als Lautenmacher. Als solcher wird derselbe — soviel ich weiß — nur von Giovan Maria Lanfranco[2] angegeben, doch ist sein Name nicht Antognati, sondern Antegnati (*Antegnato* schreibt Lanfranco) oder Antignati. Seine Familie leistete Hervorragendes in der Orgelbaukunst, nicht aber »einer seiner Nachkommen« (wie P. schreibt), sondern schon sein Vater Bartolomeo, sowie seine Brüder Giovan Giacobo[3] und Giovan Battista und dessen Sohn Graziadio. Lanfranco ist gleichfalls die einzige Quelle unserer Kenntniß der Brescianer Lauten-

[1] Vgl. seinen Aufsatz: *Della vita del Serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*, in den *Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno duodecimo. Firenze, Civelli, 1874.* Seite 131 daselbst: *A dì 27 gennaio 17 trentuno* (*1731 ab inc.*) *Sig. Bartolommeo Cristofori da Padova dopo d'aver ricevuto tutti i SS. Sacramenti, morì in età di anni 80 e fu sepolto in nostra chiesa* [S. Jacopo tra' Fossi] *per esser del popolo.*

[2] *Scintille di musica. Brescia, Lodovico Britannico, 1533.* S. Seite 143.

[3] Wird ebenfalls von Lanfranco, l. c. pag. 143, citirt: — *gli organi, i quai sono cosi ben lavorati da Giovan Giacobo fratello del sopranomato (!) Giovan Francesco, che non da mano di huomo, ma da natura creati paiono* . . . Giov. Giacobo's Meisterwerk war die im Jahre 1553 erbaute Orgel für den Dom zu Mailand, 1533 schon baute er die Orgel für die Kirche *Madonna delle Grazie* in Brescia. Der von P. angeführte Orgelbauer und Organist Costanzo Antegnati war der Sohn Graziadio's. Vgl. Damiano Muoni: *Gli Antignati organari insigni . . . Milano, 1883.*

macher Giovan Giacobo dalla Corna und Zanetto Montichiaro. P. citirt dieselben, von Lanfranco abweichend, *Della Corna Giovan Paolo* und *Montechiari* (S. 27 u. 60). Über den ebenfalls in Brescia ansässig gewesenen Giovanni Kerlino erfahren wir durch Piccolellis nur sehr wenig und nur Unbestimmtes. Sein Geburtsjahr und -ort ist ebenso unbekannt wie sein Todesjahr. Ich füge den P.'schen Notizen hinzu, daß Kerlino noch im Juni 1495 in Brescia gelebt haben muß. Die Markgräfin Isabella von Mantua ließ sich nämlich im genannten Jahre einige *Viole* von Kerlino anfertigen und beauftragte den Lautenspieler Giov. Angelo Testagrossa, sich nach Brescia zu begeben und die bestellten Instrumente zu prüfen[1].

Wie Piccolellis den Amati ein ganz besonderes Interesse zuwendet, so zeichnet er auch die übrigen großen italienischen Lauten- und Geigenmacher durch eingehende Untersuchungen ihrer Lebensschicksale aus. Was er über die Guarnieri und Stradivari berichtet, überholt alles, was bis in die neueste Zeit über diese Meister geschrieben worden ist. Uneingeschränkte Anerkennung verdienen namentlich seine Guarnieri-Studien, mit welchen er, gestützt auf eine große Anzahl bisher völlig unbekannter Dokumente (s. *note aggiunte*, S. 23 ff.), die unbestimmten und vielfach von einander abweichenden Angaben älterer Autoren berichtigt. Hiervon nur einige Beispiele: Giuseppe Giov. Battista wird allgemein als der ältere und Pietro Giovanni als der jüngere Sohn Andrea Guarnieri's bezeichnet. Nun aber ist festgestellt worden (*note aggiunte*, S. 24), daß Pietro Giovanni fast 12 Jahre vor seinem Bruder geboren wurde. Der allseitig vertretenen Meinung, daß der berühmteste der Guarnieri, Giuseppe, genannt *del Gesù*, Schüler Stradivari's gewesen sei, widerspricht Piccolellis (*note aggiunte*, S. 30) und weist die Unhaltbarkeit derselben nach. Was endlich die Geschichte von Giuseppe *del Gesù's* Gefangenschaft betrifft, aus welcher Zeit die sogenannten *violons de la servante* stammen sollen, so ist ihre Glaubwürdigkeit durch nichts gesichert (S. 51). Wir haben vielmehr, wie Piccolellis in den *note aggiunte* (S. 30) näher ausführt, begründete Veranlassung, die Entstehung der romanhaften Erzählung auf eine bloße Namensverwechselung zurückzuführen.

Neu sind auch Piccolellis' Angaben über die Rugieri und Rogeri. Zunächst weist er nach (S. 65), daß hier zwei, von einander ganz verschiedene Familien in Betracht kommen, die Rugieri (in der Cremoneser Mundart Rugièr genannt) und Rogeri, und daß das Zusammenwerfen derselben ebensowenig gerechtfertigt ist wie die Schreibungen Ruggeri, Ruggieri, Ruggir, Roggier, oder gar Rudger. Zur Familie der Rugieri gehörten Francesco und Vincenzo, zu derjenigen der Rogeri Giovanni Battista und Pietro Giacomo. Da beide Familien mehrere Jahre hindurch gleichzeitig in Cremona lebten, war es ganz natürlich, daß sie den naheliegenden Irrthümern in der Namensunterscheidung nach Möglichkeit vorzubeugen suchten. Francesco Rugieri und sein Sohn Vincenzo fügten auf den Etiquettes ihrer Instrumente nach ihren Namen noch *detto il Per*[2] hinzu, während sich Giovanni Battista Rogeri, der aus Bologna stammte, *Jo Bap. Rogerius Bon.* (Bononiensis) nannte. Pietro Giacomo Rogeri mit den Rugieri in Cremona zu verwechseln, war weniger zu befürchten, da jener in Brescia arbeitete und daher seine Instrumente mit *fecit Brixiae* signirte. Wir dürfen nicht unterlassen, hier Piccolellis' Verdienst hervorzuheben, indem er gegen die überall sich findende falsche Erklärung

[1] Vgl. Stefano Davari: *La musica a Mantova. Mantova, Segna, 1884.* Separatabzug S. 16.

[2] Piccolellis erklärt diesen Beinamen (S. 69) als Provinzialismus für das rein italienische *pero* (Birnbaum). Ich erinnere, daß zur Herstellung der Griffbretter, Saitenhalter, Wirbel und Sättel zumeist das Holz des Birnbaums gebraucht wurde.

von *Bon.* auf Giovanni Battista Rogeri's Etiquettes Front macht. Daß das Wort nur die Abkürzung von Bononiensis sein kann, war bisher Niemandem eingefallen; die unglückliche Idee irgend eines phantasiebegabten Autors, der zuerst aus Bon. *detto il Bon* (Buono) herauslas, wanderte vielmehr in alle Lexica und Spezialwerke über die Geschichte des Geigenbaues, und seitdem erfreute sich G. B. Rogeri des auszeichnenden Beiworts *detto il Bon, genannt der Gute!*

Bei der in früherer Zeit häufig auftretenden inkonsequenten Schreibweise der Eigennamen ist es nicht zu verwundern, daß auch die Namen der Instrumentenmacher vielfach unsicher überliefert sind. Piccolellis hat sich in anerkennenswerther Weise bemüht, den vielfachen Schwankungen ein Ende zu machen. Wo er von der bisher üblichen Schreibweise abweicht, geschieht dies zumeist auf Grund gewichtiger Dokumente. In einzelnen Fällen aber, in denen ihm solche Zeugnisse unbekannt geblieben sind, muß auch seine Fassung verbessert werden. So heißt es z. B. nicht *Linarelli* (S. 54), sondern Linarolo[1]; desgleichen nicht *Noversi* (S. 61), sondern Noverci[2]. Ebenso muß wohl auch des jüngeren Siciliani's Vorname *Gioacchino* (wie Piccolellis S. 74 schreibt) in Giov. Battista korrigirt werden[3]. Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle noch die Namen einiger italienischer Lautenmacher anzuführen, die, soweit ich unterrichtet bin, den meisten neueren Autoren unbekannt geblieben sind: Paolo Belami, Antonio Cortaro, Christofilo und Sebastiano Rochi und Georgius Sella alla stella[4]. Sie werden in Baron's »Untersuchung des Instruments der Lauten«[5] (S. 93 ff.) citirt, müssen sich demnach durch hervorragende Arbeiten ausgezeichnet haben. »Belami wohnte« — wie Baron schreibt — »zu Paris und hat sich daselbst . . . einen unsterblichen Ruhm erworben und florirte um das Jahr 1612«. »Antonio Cortaro«, so fährt Baron fort, »hat . . . Anno 1614 in Rom gelebet. Christofilo Rochi (!) und Sebastian Rochi haben beyde Anno 1620 florirt; der erste lebte zu Padua, der andere aber zu Venedig. Georgius Sella alla stella lebte Anno 1624 zu Venedig«.

Soviel über den ersten, den Hauptheil des Buches. Schon oben ist kurz über den zweiten Abschnitt berichtet worden. Er handelt, wie wir bereits wissen, ebenfalls von der italienischen Schule, bringt aber insofern etwas Neues, als hier eine vortreffliche Charakteristik der Instrumente der größten italienischen Meister dargeboten wird. Piccolellis hat die Merkmale der Arbeiten Gasparo's da Salò, Giovan Paolo Maggini's, der Amati, Antonio Stradivari's und endlich Giuseppe Guarnieri's (*del Gesù*) mit bewundernswerthem Fleiße zusammengestellt; seine Beschreibungen der einzelnen Instrumententypen zeugen von scharfer Beobachtungsgabe und großer Gewissenhaftigkeit. Wir dürfen ihm deshalb auch bezüglich der Resultate seiner Messungen, die er an Meisterstücken Giovan Paolo Maggini's, der Amati und Stradivari's angestellt hat, und welche wir natürlich nicht kontroliren können, vollen Glauben schenken.

Ich darf mich über die folgenden Theile kurz fassen. Sie stehen qualitativ

---

[1] Vgl. Valdrighi, *Nomocheliurgografia*, S. 172. Vidal, l. c. schreibt gleichfalls unrichtig *Linarolli*.

[2] Siehe das Verzeichniß der florentiner Instrumentenmacher bei Leto Puliti, l. c. pag. 172.

[3] Siehe den *Elenco degli Strumenti musicali antichi . . . posseduti dal Nob. Co. P. C. di Venezia. Ven. Antonelli, 1872.* Desgl. *Monatshefte für Musikgeschichte*, VI (1874), S. 105.

[4] Von den genannten Meistern kennt Valdrighi nur diesen. Vgl. seine *Nomocheliurgografia*, S. 209; S. 84 daselbst ist Sella's Name unrichtig angegeben.

[5] *Ernst Gottlieb Baron's, candidati juris, historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg, Rüdiger, 1727.*

und quantitativ in einem ganz und gar ungleichen Verhältnisse zu dem Vorhergehenden. Der Abschnitt über die französischen Instrumentenmacher schließt sich an Vidal's Arbeit an und derjenige über die englischen geht nicht über Georg Hart's[1] Untersuchungen hinaus. Den Deutschen und Niederländern ist zwar ein weit größerer Raum als den Franzosen und Engländern gewidmet, allein was er über jene enthält, ist zumeist unbrauchbar und strotzt geradezu von Irrthümern aller Art. Ich halte es für meine Pflicht, eben weil ich die vielen Vorzüge des Buches anerkenne und hochschätze, hier auch eingehend der Mängel zu gedenken. Möchte damit wenigstens etwas die nur zu sehr zu fürchtende Fortpflanzung der falschen Nachrichten verhindert werden! Ich folge nun der alphabetischen Anordnung des Abschnittes. Seite 155 schreibt Piccolellis wörtlich: *Artmann Wegmann, scolare di Ernst, lavorò in Gotha nel XVII* (sic) *secolo.* Lange Zeit habe ich mich vergeblich bemüht, über die Person dieses wunderlichen *Artmann Wegmann* klar zu werden. Bei Georg Hart[2] las ich denselben — räthselhaften Satz, nur natürlich in englischer Sprache, sonst aber nirgends eine zuverlässige Notiz. Endlich fand ich die Lösung des Räthsels: *Wegmann* soll den kleinen Ort Wechmar bei Gotha bedeuten, wo Artmann (Hartmann?)[3] sein Kunsthandwerk, das er bei dem bekannten Violinisten und Geigenbauer Franz Anton Ernst erlernt hatte, mit Eifer pflegte. Es versteht sich nun auch von selbst, daß wir sein Wirken nicht in das 17. Jahrhundert, sondern gegen Ende des 18. und Anfang dieses Jahrhunderts setzen müssen. Falsch ist auch das Todesjahr Carl Ludwig Bachmann's (S. 155) angegeben, der nicht 1801, sondern 1809 starb.[4] Zu verbessern ist ferner der Passus (S. 155) *Dechert, Giovanni Nicola, fabbricò ... a Grobrutenback (!) nel XVII secolo* in Deckert, Großbreitenbach (bei Arnstadt im Schwarzburgischen) Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts; ebensowenig gehört auch der Darmstädter Nikolaus Diehl (S. 155) dem 17., sondern dem 19. Jahrhundert an. Was Piccolellis von dem berühmten tiroler Geigenmacher Caspar Tieffenbrucker (Duiffoprugcar) zu sagen weiß, ist nur eine Wiederholung dessen, was schon Andere vor ihm berichtet haben. Auffallender Weise nimmt er von Jacquot's Vermuthung[5], Tieffenbrucker habe sich um 1560 in Nancy, am Hofe des Herzogs Carl III. von Lothringen aufgehalten, keine Notiz. Wie der ehrwürdige Wiener Kapellmeister Johann Josef Fux von Piccolellis (S. 158) als Lautenmacher hingestellt werden konnte, ist unbegreiflich. Natürlich ist Mathias Fux, »römisch kaiserlicher Majestät Hoflautenmacher in Wien« gemeint[6]. Über Conrad Gerle (S. 158) lesen wir nur zwei Zeilen. Ich verweise den Leser, der sich über diesen alten Nürnberger Meister näher unterrichten will, auf den immer noch nicht überholten Aufsatz J. K. S. Kiefhaber's[7]. — Seite 158

[1] *The violin. London, 1875.*

[2] l. c. Seite 209.

[3] Der Hallenser »Universitäts-Instrumentenmacher« Jacob August Otto, der ebenfalls bei Franz Anton Ernst die Kunst des Geigenbaues erlernt hatte, also Artmann's Mitschüler war, citirt in seiner verdienstvollen Schrift: *Über den Bau und die Erhaltung der Geige ... Halle und Leipzig, 1817,* Seite 31 *Artmann,* nicht Hartmann, schreibt aber unrichtig *Wegmar.*

[4] Siehe Ledebur: *Tonkünstler-Lexikon Berlin's, Berl. 1861,* Seite 26. Man verbessere auch Fétis (*biogr. univ.* I, 209), der Carl Ludwig mit Anton Bachmann zusammengeworfen.

[5] l. c. Seite 50.

[6] Die Benediktinerabtei Kremsmünster bewahrt von ihm eine Laute, »zugericht 1685«. Vergl. Huemer, l. c. Seite 129.

[7] Siehe *Allgemeine musikalische Zeitung.* Leipzig, 1816 (Band XVIII), Seite 309 ff.

citirt Picoolellis als *artefice tedesco* einen gewissen *Grobitz.* Man korrigire zunächst Groblicz und bemerke dann, daß derselbe ein Pole war. Unrichtig ist ferner die Angabe (Seite 159), daß Johann Anton Hänsel »Violinist und Musiklehrer in Berlin« gewesen sei; er war vielmehr »Kammermusikus des jüngern Hrn. Grafen von Schönburg zu Rochsburg«.[1] Ich übergehe einige geringere Irrthümer, die durch Druckfehler[2] entstanden sein mögen. Daß aber Piccolellis unsern wackern Hans Neusidler (Newsidler) zweimal, S. 160 und im *Indice*, in *Meusidler* umtaufte, darf hier nicht verschwiegen werden. Beiläufig sei bemerkt, daß uns schon Georg Hart[3] mit demselben *Meusidler* beglückt hat. Auf Seite 161 verbessere man den Vornamen Possen's, des »Lautenmachers von Schongau« in Bayern) in Lucas *(Laux)*,[4] ferner lese man den Wirkungsort Scheinlein's nicht *Longenfels*, sondern Langenfeld (bei Erlangen) und endlich statt *Schell* Schelle[5]. Unsicher ist der Name des Wiener Instrumentenmachers Statelmann (S. 168). Jacob August Otto (l. c. S. 7) schreibt *Statelmann*, S. 31 aber *Stadelmann* — vielleicht ist *Stadlmann* die allein richtige Schreibung. Für *Tecchler* (S. 168) ist Techler zu setzen, desgleichen für *Thielche* (S. 169) Tielke[6] und endlich für *Withalm* (S. 170) Wethalm[7].

Es bedarf wohl keines weiteren Beweises, daß Piccolellis seiner Aufgabe bezüglich der deutschen Lauten- und Geigenmacher nicht gewachsen gewesen ist. Er fand keine genügende, das umfangreiche Feld auch nur annähernd umfassende Vorarbeiten, hatte keine Gelegenheit zu Original- und Spezialstudien und mußte sich daher mit den spärlichen, und vielfach selbst schon unrichtigen Notizen behelfen, die er aus den Werken französischer und englischer Autoren zusammenlas. Statt weiterer Ausstellungen nehme man die folgenden Zusätze hin; sie mögen als kurze Andeutungen angesehen werden, als kleine Körnchen, die zum Gesammtwerke nur eine bescheidene Beisteuer bilden wollen.

Schon früh hatte sich unsere deutsche Instrumentenbaukunst in Italien bemerkbar gemacht und die dortige Kunstausübung nicht unwesentlich beeinflußt. Ja, noch mehr: Lange Zeit, schon gegen Ende des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts, sind die vornehmsten Vertreter des Lauten- und Geigenbaues in Italien Männer deutscher Abkunft gewesen. Noch ehe uns nur die Namen national-italienischer Lautenmacher überliefert werden, blühten schon längst Johann Kerlino (Kerl?)[8], Lucas Mahler und später Caspar Tieffenbrucker. Erst in

---

[1] So unterzeichnet er sich selbst am Schluß eines Artikels in der *Allgem. musikal. Zeitung*, Leipzig, 1811. Seite 82.

[2] Man schreibe *Jaug di Dresda* für *Yung di Lipzia* (S. 159), *Kümbl* für *Kambl* (S. 159), *Halle u. Leipzig*, *Ruff* für *Halle*, *Reinecke* (S. 160), *Ilmenau* für *Hilmenau* (S. 170). Schon vorher verbessere man S. 11, Note 1 die Zahl *1872* zu *1782*, S. 31 *Gancino* zu *Grancino* und endlich in den *note aggiunte* (S. 31) die Zahl *1652* zu *1682*.

[3] l. c. Seite 204 und 214.

[4] Vergl. *Monatshefte f. Musikgeschichte*, VIII (1876). S. 75.

[5] Siehe Baron, l. c. S. 97.

[6] Nach Baron, a. a. O. Seite 95.

[7] Nach Otto, l. c. Seite 31.

[8] Über Kerlino's Nationalität waren und sind noch die verschiedensten Meinungen im Umlauf. Daß er kein Italiener gewesen, wird in neuerer Zeit fast von allen Seiten zugegeben. Und ganz mit Recht. La Borde erklärte die Vorsilbe *Ker* als ein dem Celtischen eigenthümliches Praefix und folgerte daraus, daß Kerlino's Heimath die Bretagne gewesen sei. Wahrscheinlicher und weniger gezwungen scheint es mir, wenn wir in *Kerlino* einfach die Diminutivform von *Kerl*

der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhob sich der Geigenbau, zunächst in Brescia, dann in Cremona, zum eigenen, nationalen Kunsthandwerke, sich schnell zu herrlichster Blüthe entfaltend und alle gleichartigen Bestrebungen anderer Völker weithin überstrahlend. Ich kann nicht umhin, auf die merkwürdige Analogie hinzuweisen, welche um dieselbe Zeit die Entwicklung der italienischen Musik zur Erscheinung brachte. Hier wie dort waren es germanische Elemente, die, auf italienischen Boden übertragen, die Ecksteine des Fundaments bildeten, auf welchem sich der spätere Prachtbau italienischer Kunst erhob.

Von den oben erwähnten ältesten Lautenmachern ist Lucas Mahler verhältnißmäßig am wenigsten bekannt. Piccolellis citirt ihn überhaupt nicht, und was Andere über ihn angeben, ist durchweg unrichtig. Schon Baron[1] hat Mahler's Blüthezeit um nicht weniger als 100 Jahre zu früh angesetzt, und seitdem pflanzte sich dieser Fehler bis in die neueste Zeit fort[2]. Lucas Mahler lebte nämlich nicht schon um 1400, sondern erst um 1500. In der alten, musikliebenden Stadt Bologna hatte er seine Werkstätte aufgeschlagen; wie lange er dort gewirkt, ist nicht bekannt. Sicher ist nur, daß er noch im Jahre 1523 in Bologna gearbeitet hat, und daß sich seine Instrumente eines weitverbreiteten Rufes erfreuten[3]. — Der deutsche Geigenbau fand aber nicht nur während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien hervorragende Vertreter, sondern auch noch etwa 100 Jahre später, zu einer Zeit also, in welcher die einheimische Kunst schon zu voller Entwicklung gereift war. Daß unsere deutschen Landsleute damals mit den Arbeiten ihrer italienischen Kollegen erfolgreich wetteiferten, ist uns durch Baron verbürgt. Besonders waren es Buchenberg (oder Buckenberg) und Michael Hartung, die ihren Instrumenten allgemeine Anerkennung zu verschaffen wußten. Buchenberg lebte um 1600 in Rom. »Man hat«, so berichtet Baron[4], »die vortrefflichsten Theorben von ihm, die nur zu finden seyn, e. g. Oval-rund, von einer sehr proportionirlichen Grösse, von einem sehr delicaten durchdringenden metallenen Thon. Wer das Glück hat von diesem besondrem und vortrefflichen Meister etwas zu besitzen, der kann nur solches als ein wahres Kleinod von Instrumenten aufheben. Das Dach oder die Decke ist insgemein mit drey Sternen nach Römischer Art geziehret, damit sie den Thon gut auswerffen können«. »Michael Hartung«, schreibt Baron weiter, »lebte Anno 1624 zu Padua. Dieser Hartung[5] hat noch bey dem gantz jüngern Leonhard Tieffenbrucker welcher auch gar feine Arbeit gemacht, welche fast mit des Vendelino Tieffenbrucker's übereinkommt, zu Venedig gelernet«. — Es hieße die Grenzen dieses Referats ungebührlich über-

---

(Kerle) erblicken und ihn somit dem germanischen Volksstamme zuweisen. Valdrighi, l. c. Seite 47, geht sogar noch weiter, indem er ihn für einen Tiroler hält, fügt aber seiner Angabe vorsichtiger Weise ein Fragezeichen hinzu.

[1] l. c. Seite 56 und 92.

[2] Auch Valdrighi, l. l. Seite 56, ist in denselben Irrthum verfallen; er citirt übrigens inkorrekt *Maller*. Vgl. Jahrg. II dieser Zeitschrift, S. 39.

[3] Zum Beweise diene die folgende Stelle aus einem Briefe des Markgrafen Friedrich von Mantua an Don Ercole Gonzaga: — *Essendo noi uenuto in desiderio di hauere uno lyuto* (!) *fatto per mano di M*ro. *Luca Malher* (!), *ch'è li in Bolognia pregamo V. S. che voglia esser contenta dare carico ad uno de' suoi seruitori di cercar esso M*ro. *Luca et uedere se l' hauese cosa che fosse a nostro proposito et il pretio che ne dimanda aduertendo che noi uoressimo uno lyuto mezano cioè che non fosse grande ne anche piccolo et bono in excellentia . . . Mantue XIX Martii MDXXIII.* Orig. im Archiv Gonzaga zu Mantua.

[4] l. c. Seite 94. Valdrighi, a. a. O. S. 15, schreibt *Buechtenberg*.

[5] Seite 93 citirt Baron auch einen Schüler Hartung's: *Raphael Mest.*

schreiten, wenn ich an diesem Orte den in Italien ansässig gewesenen deutschen Lauten- und Geigenmachern noch weitere Beachtung schenken würde. Daß das Thema durch das oben Angegebene nur nothdürftig skizzirt und keineswegs erschöpft ist, ist selbstverständlich. Ebensowenig kann ich mich über die von Piccolellis und den meisten andern Autoren unbeachtet gebliebenen deutschen Instrumentenmacher, die in ihrem Vaterlande lebten und wirkten, ausführlicher verbreiten. Ich gebe daher nur kurz die Namen der bedeutenderen Meister an, die — wie ich meine — in einer Abhandlung über die deutschen Instrumentenbauer nicht übergangen werden dürfen: Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Sebastian Rausgler, Hans Fichtholdt und Mathias Epp (in Straßburg); aus der zweiten Hälfte Mathias Regenstur in Wien und Johann Seelos in Linz. Von den Meistern, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts blühten, dürfen nicht ungenannt bleiben Andreas Bähr in Wien, Sebastian Rauch in Prag, Schmid (ein Schüler Johann Christian Hoffmann's) in Leipzig, Jacob Weiss in Salzburg, Mathias Hummel (Schelle's Lehrmeister) in Nürnberg, Johann Blasius Weigerth[1] in Linz und endlich die Breslauer Michael Stürtser und Johann Michael Güttler[2].

Dem allgemeinen Urtheil, das ich Eingangs dieser Besprechung über Piccolellis' Buch ausgesprochen, wird man nach all dem Gesagten beistimmen. Ich wiederhole, der Verfasser hätte sich und seiner Arbeit einen größeren Dienst geleistet, wenn er sich auf die Darstellung der Entwicklung des italienischen Lauten- und Geigenbaues beschränkt hätte. Hierin hat er uns das Vortrefflichste geliefert, was bis jetzt über denselben Gegenstand geschrieben worden ist. Ich gestehe aber gern, daß selbst alle die angegebenen Ausstellungen die vielen Vorzüge des Buches nicht verdunkeln können. Möge dasselbe in den Kreisen der Musikgelehrten die verdiente Beachtung finden und zu weiteren Studien Veranlassung geben.

Berlin. **Emil Vogel.**

Stefano Davari, La Musica a Mantova. Notizie biografiche di Maestri di Musica, Cantori e Suonatori presso la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII tratte dai documenti dell' Archivio storico Gonzaga. *Separatabdruck aus der* »Rivista storica mantovana«, vol. I. fasc. 1—2. Mantova, stab. tipo-lit. Eredi Segna, editori. 1884. 19 S. 8⁰.

Die folgenden Zeilen weisen nicht auf ein größeres, selbständig gedrucktes Werk hin, sondern auf einen kurzen Aufsatz, der in einer Zeitschrift erschien, die wohl nur in wenigen Exemplaren in den öffentlichen Bibliotheken außerhalb Italiens zu finden ist. Es ist mir darum eine umso angenehmere Pflicht, die Leser der »Vierteljahrsschrift« auf die kleine, oben angeführte Arbeit Stefano Davari's aufmerksam zu machen und damit wenigstens etwas zu ihrer allgemeineren Verbreitung beizutragen. Davari's *Musica a Mantova* enthält biographische Notizen über Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Carlo di Launay und Giovan Angelo Testagrossa, sie führt uns mitten in die Blüthezeit der Frottoleliteratur und schildert uns die vorzügliche Pflege, welche der Musik in Mantua unter der Re-

---

[1] Sollte derselbe nicht mit dem von Piccolellis (S. 170) citirten *Wikert* identisch sein?

[2] Über die meisten der oben Angeführten vergl. Baron, l. c. Seite 93 ff.

gierung des Markgrafen Franz II und seiner kunstsinnigen Gemahlin Isabella zu Theil ward. Dasselbe Thema hatte freilich schon Pietro Canal[1] behandelt, aber doch nicht in so erschöpfender Weise wie es nunmehr von Davari geschehen. Eine Menge der wichtigsten Dokumente, die das Archiv Gonzaga bewahrt, blieb Canal unbekannt, und so konnte seine Arbeit — so Anerkennenswerthes er damit geleistet — in einzelnen Kapiteln doch nur einen Theil der gestellten Aufgabe lösen. Was seinem Buche bezüglich der vier genannten Meister mangelt, hat Davari mit vieler Sorgfalt zusammengetragen und uns damit ein im Großen und Ganzen abgeschlossenes Lebensbild jener Männer gezeichnet. Nebenbei aber erfahren wir noch zahlreiche höchst schätzbare Nachrichten über diejenigen Meister. welche zur selben Zeit zum Hofe von Mantua in mehr oder weniger nahen Beziehungen gestanden, vor allem über Alexander Agricola, Johannes Martini[2] und Josquin de Près.

Was Davari über Bartolomeo Tromboncino und Marchetto Cara berichtet, ist durchweg neu und bereichert unsere Kenntnisse der Lebensumstände der beiden bedeutendsten Frottolisten[3] in so großem Maße, daß wir über dieselben weit besser unterrichtet sind als über eine nicht geringe Anzahl von Tonmeistern aus viel jüngerer Zeit. Der kunstliebende mantuanische Hof, an der Spitze die Markgräfin Isabella, unterhielt, um ihren Hofmusikern beständig neues Material zu neuen Kompositionen zu liefern, mit den bedeutendsten Dichtern jener Zeit die regsten Verbindungen, besonders mit Galeotto del Carretto[4], Niccolò di Correggio und Antonio Tebaldeo. Die uns erhalten gebliebenen Kompositionen[5] der beiden Meister dürfen daher nur als ein geringer Bruchtheil ihrer künstlerischen Fruchtbarkeit angesehen werden. Gleichfalls neu und werthvoll sind Davari's biographische Notizen über den Sänger Carlo di Launay und den Lautenspieler Giovan Angelo Testagrossa, Künstler, die bis jetzt so gut wie unbekannt waren, über welche wenigstens alle näheren Nachweise bezüglich ihres Lebens fehlten.

Davari's Aufsatz entspricht allen Anforderungen, die man an eine wissenschaftliche Arbeit zu stellen berechtigt ist, und erfüllt uns daher mit umso lebhafterem Wunsche, das Begonnene recht bald fortgesetzt zu sehen. Dazu ist der geschätzte Autor durch seine amtliche Stellung, er ist Archivar am *Archivio storico Gonzaga*, wie kein Anderer begünstigt und berufen. Möge er uns aus dem reichen, seiner Aufsicht unterstellten Schatze noch recht Vieles darbieten — er darf des aufrichtigsten Dankes aller Musikhistoriker versichert sein.

Berlin. **Emil Vogel.**

[1] *Della Musica in Mantova. Venezia, Antonelli*, 1881.

[2] Davari giebt der Form *Martin* den Vorzug. Die Schreibung *Joannes Martini* ist aber gebräuchlicher. Vergl. Petrucci's Sammlungen, die sechs Kompositionen Martini's enthalten, ferner den Cod. 59 (Cl. XIX) der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz, worin Martini mit sieben Stücken vertreten ist, endlich den Liedercodex im *Archivio del Capitolo di S. Pietro* in Rom, der zwei Nummern von Martini aufweist.

[3] Über die poetische und musikalische Form der Frottola siehe Rudolf Schwartz: *Die Frottole im 15. Jahrhundert.* (Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. II, S. 427 ff.).

[4] Vergl. Giovanni Girelli: *Rime e lettere inedite di Galeotto del Carretto e lettere di Isabella d'Este Gonzaga. Torino, Bona,* 1886.

[5] Von Tromboncino's Vater, Bernardino Piffero, der in Diensten der Signoria von Venedig stand, befindet sich eine vierstimmige Komposition, *Dius(!) del ciel,* in den *Fioretti di frottole* . . . libro secondo, stamp. in Napoli, per Joanne antonio de Laneto de Pavia 1519. Ein Exemplar besitzt die *Bibl. Marucelliana* zu Florenz.

A. J. Hipkins, Musical Instruments historic, rare and unique. The selection, introduction and descriptive notes by . . . . Edinburgh (Black) 1888. Mit 50 farbigen Tafeln. 108 S. in fol.

Im Jahre 1885 fand in der Albert-Hall zu London eine bemerkenswerthe Ausstellung musikalischer Instrumente statt, zu welcher Privatleute ebenso wie öffentliche Institute, zumeist aus England und Schottland, ihre Schätze beigesteuert hatten. Dort fand sich zusammen, was ohne besondere Glücksumstände kaum ein Sterblicher leicht kennen zu lernen Gelegenheit hat; denn in den Händen englischer, schottischer und welscher Großen findet sich manches einzigartige und daher mit Argusaugen gehütete Kleinod des Instrumentenbaues. Ein eifriger Instrumentensammler in Edinburgh, Robert Glen, gab die höchst dankenswerthe Anregung, die dort nur vorübergehend geschaffene Vereinigung werthvoller Musikinstrumente wenigstens in Wort und Bild festzuhalten. Hipkins unternahm mit Hilfe des Malers William Gibb die Ausführung dieses Gedankens. Das Ergebniß der Arbeit liegt in einem Prachtfolianten vor. Wir würdigen das Verdienst, welches sich die Verfasser erworben haben, in seiner ganzen Größe, wennschon dem Werke, über dessen Verhältniß zu jener Ausstellung man sich nicht in jedem einzelnen Falle klar wird, einige Mängel anhaften, welche mit leichter Mühe hätten vermieden werden können, es nunmehr aber um ein erhebliches theurer und trotzdem weniger brauchbar gemacht haben.

Vor allem leidet es an einer gewissen Planlosigkeit in der Anordnung des Stoffes. Was Hipkins giebt, ist im Allgemeinen genommen ganz vortrefflich und zeugt von eigenem, selbständigem Studium. Die Art und Weise jedoch, wie er seinen Stoff giebt, ja auch das, was er zu sagen unterläßt, zeugt von einem empfindlichen Mangel an wissenschaftlicher Schulung. Das Wort »philologische Methode« mag ja manchem Kunstkenner anstößig klingen. Was aber ihr Fehlen zu bedeuten hat, kann man an unserem Beispiel recht deutlich erkennen. Anstatt daß die Instrumentenabbildungen nur eine sehr willkommene Stütze der geschichtlichen Erläuterungen bilden sollten, sind sie vielmehr hier zur Hauptsache, zum Angelpunkt der ganzen Veröffentlichung geworden. Der Text des Werkes dient nur als untergeordnetes Beiwerk, sodaß das Ganze auf einen Bilderatlas hinausläuft, der zwang- und wahllos eine Anzahl von zufällig vorhandenen Instrumenten abmalt, und zu welchem schließlich ein Fachmann ebenso zwang- und wahllose Notizen hinzuschüttet, wie sie ihm gerade schnell beigefallen sind. Erklären läßt sich dieses Verfahren aus der oben erwähnten Veranlassung des Werkes sehr wohl, aber nicht entschuldigen. Denn diese Planlosigkeit ist nicht eine scheinbare, wie sie ein geschickter Stilist wohl mit Absicht hervorbringt, um sich dem Konversationston und damit seinem Publikum mehr anzunähern; bei Hipkins ist sie vielmehr eine durchgehende Schwäche, die sich bis in kleine Einzelheiten hinein verfolgen läßt. So stellt die erste Tafel Hörner dar, die zweite und dritte Harfen, die nächsten Bilder bringen Dudelsackarten, es folgen Clavicytherium, Olifant, Virginal, Laute, Guitarre, Positiv u. s. f., alles bunt durcheinander. Wer also beispielsweise über Klavierinstrumente etwas zusammenhängendes wissen will, muß es sich aus allen Gegenden des nicht gerade handlichen Folianten zusammensuchen, und dann erst stellt sich folgende Reihe von Instrumenten dar:

Tafel 6. Clavicytherium, Anfang 16. Jahrh.
» 8. Virginal, um 1570.
» 11. Positiv, erste Hälfte 17. Jahrh.

Tafel 12. Regal, Ende 16. Jahrh.
» 13. Portativ, 1698, und Bibelregal.
» 18. Virginal, 1622.
» 20. Doppelspinett, ungefähr der Zeit wie voriges.
» 22. Spinett, Ende 17. Jahrh.
» 34. Clavichord, erste Hälfte 18. Jahrh.
» 35. Harpsichord, 1773.

Offenbar hatte Hipkins eine zeitliche Nacheinanderfolge der Instrumente im Sinne, aber innegehalten hat er sie nicht. So stehen die Klavierinstrumente 11 und 13 nicht an ihrer richtigen Stelle. Um ein anderes Beispiel zu geben, ist es mir ganz unerfindlich, warum die antiken Blasinstrumente *Lituus* und *Buccina*, die nach chronologischer Anordnung doch an erster Stelle stehen müßten, erst den 39. Platz angewiesen bekamen; und wiederum, wenn sie mit einigen ihnen nachfolgenden Blasinstrumenten eine Gruppe bilden sollten, so sieht man nicht ein, warum denn dieser Gesichtspunkt nicht auch anderwärts angenommen worden ist. Und dabei stehen die genannten beiden Instrumente mitten zwischen später gebräuchlichen und nach den ihnen gleichartigen. Wie außerordentlich unbequem ist nun bei diesem Mangel an Ordnung die Benutzung des dicken Buches! Nirgends bietet sich eine fortlaufende Gedankenreihe; Notiz folgt auf Notiz, wie im Kaleidoskop eine Figur auf die andere.

Um die Unübersichtlichkeit noch zu vermehren, hat Hipkins den erläuternden Text nochmals gespalten, nämlich in eine Einleitung von 19 Seiten Länge und in die 50 kleinen Abschnittchen mit Bemerkungen zu den einzelnen Instrumenten. Dabei konnte es gar nicht ausbleiben, daß er zuweilen in diesen wiederholt, was er in jener bereits gesagt hatte. Man vergleiche z. B. die Bemerkungen über die Geschichte des Dudelsackes Einleitung S. XIV und Tafel 5. Meiner Meinung nach wäre es allein richtig gewesen, Text und Bilderatlas jedes geschlossen für sich zu geben. Der Atlas hätte ja immerhin dem Reize Rechnung tragen können, welchen die bunte Mannigfaltigkeit stets neuer Formen dem Auge bietet, aber der Text mußte als zusammenhängendes Ganze erscheinen. Dadurch hätte sich auch der Preis des Werkes bedeutend herabmäßigen lassen. Während jetzt der Text dasselbe kostspielige Papiermaterial beansprucht wie die Bilder, hätte der Druck vielmehr recht gut und sogar viel besser auf gewöhnlichem Papier als Anhang zum Bilderatlas Platz finden können. Hipkins zerschlug aber die einzelnen Aufsätze in lauter kleine Splitterchen und gab jedem Instrumentenbilde sein Antheilchen gleich bei; wo dasselbe gar zu winzig ausfiel, steht eine halbe oder sogar ganze Seite des theuren Pappstoffs leer — der Käufer muß sie mitbezahlen.

Wenn nun der Verfasser die streng chronologische Aufeinanderfolge mit allem Ernste hätte innehalten wollen, so wäre er während dieser Arbeit von selbst zu einem höchst bedeutenden Ergebniß gekommen. Eine wichtige Seite der Instrumentenkunde, — wenn man überhaupt von einer solchen bisher reden darf — das Bestimmen der Instrumente nach ihrem Alter, entbehrt noch völlig einer wissenschaftlichen, methodisch sicheren Grundlage. Es giebt zwar eine kleine Anzahl von Fachmännern, welche, meist durch ihren Beruf als Konservatoren von Musikinstrumentensammlungen darauf angewiesen, sich eine tiefergehende Kenntniß der noch vorhandenen Tonwerkzeuge früherer Zeiten auf praktischem Wege erworben haben, — ich erinnere nur an den verstorbenen Karl Engel. Daß aber eine so erworbene Kennerschaft doch nicht in allen Fällen ausreicht, weiß jeder, der einmal in die Lage gekommen ist, über ein bis dahin noch nicht bekanntes Instrument ein zeitbestimmendes Urtheil abgeben zu müssen. Da weichen denn auch die

Autoritäten in ihren Aussagen oft recht erheblich von einander ab. Meist sind es Faktoren nicht musikgeschichtlicher Natur, welche beim derartigen Bestimmen alter Instrumente den Ausschlag geben sollen, z. B. die Malerei, welche sich am Instrumente befindet, besonders aber eingeklebte Zettel. Das sind aber oft recht trügerische Kennzeichen, denn die Malereien können später zugefügt sein und die Zettel sind sogar sehr häufig gefälscht. Aus seiner eigentlich musikalischen Beschaffenheit heraus ein Instrument allseitig zu bestimmen, ist nur auf Grund einer bisher noch nicht geleisteten exakten Instrumentenkunde möglich. Diese aber hat zwei Seiten, eine theoretische und eine praktische. Die praktische Instrumentenkunde hat es mit der gründlichen Durchforschung und genauen Beschreibung sämmtlicher noch vorhandener Instrumente früherer Musikepochen zu thun, während die theoretische Instrumentenkunde sich auf die gründliche Erforschung und vorsichtige Verwerthung der einschlägigen Literatur stützt. Am reichlichsten fließen die Hilfsquellen zu der letzteren, weshalb es umso verwunderlicher ist, daß gerade dieser wichtigste der beiden Theile so verwahrlost daliegt. Noch besitzen wir nicht einmal einen Versuch zu einer Geschichtschreibung des Instrumentenbaues. Ohne eine solche aber sind wir unfähig, derartige Allgemeingrundsätze aufzustellen, wie sie der praktischen Instrumentenkunde noth thun, und dadurch wird diese auf die Beschreibung der Reste des alten Instrumentenbaues nothwendigerweise einseitig beschränkt. Daß also wenigstens hierin eine strenge Zuverlässigkeit obwalte, ist die bescheidenste Anforderung, welche man an einschlägige Werke stellen darf. Leider muß ich gestehen, daß Hipkins dieser Forderung nicht ganz gerecht geworden ist. Das ist um so mehr zu beklagen, als sich ihm an den hier behandelten Instrumenten ein Beobachtungsstoff bot, wie er so leicht nicht wieder beisammen angetroffen wird. Denn die große Mehrzahl der Instrumente aus der seiner Arbeit zu Grunde liegenden Loan-Collection tragen entweder untrügliche Angaben ihrer Entstehung oder sind Instrumente von einer allgemein geschichtlichen Bedeutung, über deren Alter und Abstammung sich Traditionen gebildet haben.

Aus der letzteren Gruppe hebe ich folgende Instrumente hervor: die Harfe der Maria Stuart mit der Lamont-Harfe spätestens dem 15. Jahrhundert angehörend, die Guitarre Rizzio's, des Geliebten der Maria Stuart — der Überlieferung nach, und die Laute der Königin Elisabeth von England. Wenn auch um diese Instrumente die Sage Fäden gewoben hat, welche die Forschung vielleicht zerreißt, so darf man doch von Glück sagen, überhaupt derartige Traditionen zu besitzen, denn deren Vorhandensein ist schon an sich der Beweis eines ehrwürdigen Alters.

Ich möchte hieran eine allgemeine Bemerkung knüpfen. Als sogenannte Reliquien werden Musikinstrumente, auch wenn sie solche nicht sind, aus zweierlei Gründen ausgegeben: entweder ihrer schmuckvollen Ausstattung, oder aber ihres hohen Alters wegen. Zuweilen mögen ja die sagenhaften Überlieferungen begründet sein, aber dem Forscher erwächst aus dieser Möglichkeit nicht die Pflicht, ohne überzeugende Beweise an sie zu glauben. Je schöner und prächtiger die Ausstattung des Instrumentes, desto reicher und — im Mittelalter — desto vornehmer die Person, für welche es der Instrumentenmacher verfertigte; bei solchen liegt die Wahrscheinlichkeit einer geschichtlichen Überlieferung — den ganzen Verhältnissen des Mittelalters nach — näher, als bei weniger geschmückten Instrumenten. Bei letzteren steht folglich das höhere Alter zu vermuthen näher. Um also zu einer ungefähren Altersbestimmung zu gelangen, muß man den Zeitpunkt möglichst genau zu bestimmen suchen, in welchem die Überlieferung zuerst auftauchte, denn mit ihm ist ein Anhalt zu ferneren Zeitbestimmungen gegeben. Auf der-

gleichen Erörterungen verzichtet aber Hipkins ganz, sie schienen ihm vielleicht zu unfruchtbar. Ich weiß nicht, ob sie es gerade hier gewesen wären, indessen kann der Leser sich nicht des Gefühles der Neugierde erwehren, zu erfahren, was eigentlich an jenen Gerüchten wahr sei, welche von der Harfe Maria Stuarts, der Guitarre Rizzio's und der Laute Elisabeths reden.

Die zweite Gruppe, welche die Instrumente mit untrüglichen Angaben ihrer Entstehung bilden, ist reicher vertreten. Für die Instrumentenkunde ist sie überaus wichtig, denn gerade die datirten Instrumente bieten die zuverlässigsten und unmittelbarsten Hilfsmittel, um sich ein Urtheil über den Entwickelungsgang des Instrumentenbaues zu bilden. Ich bin überzeugt, daß die vorliegende Arbeit, wäre sie in dem Sinne einer chronologischen Mustertafel für die Instrumentenkunde aufgefaßt und durchgeführt worden, angesichts ihrer technischen Mittel von epochemachender Bedeutung für dieselbe geworden wäre. Daran fehlt aber nunmehr gar mancherlei.

In erster Linie ist zu bemerken, daß die Klavierinstrumente eine völlig ungenügende Darstellung erfahren haben. Ich muß darüber meine Verwunderung aussprechen, denn gerade mit den Klavierinstrumenten hat sich Hipkins schon seit langem beschäftigt, wie sein Aufsatz über das Pianoforte in Grove's Dictionary zeigt. Das Innere der Instrumente hat Hipkins offenbar einer Untersuchung überhaupt nicht für werth gehalten, er beschränkt sich ausschließlich auf die Darstellung der äußeren Ansicht durch Wort und Bild. Dieses Verfahren ist laienhaft und, bei den hier in Frage kommenden zum Theil einzigartigen Klavierinstrumenten, geradezu unverzeihlich. Wie der Kasten von außen aussieht, das lehren uns schon die mangelhaften rohen Holzschnitte bei Virdung, Luscinius, Agricola u. s. w., dazu bedarf es nicht erst eines großen Aufwandes modernen Farbendruckes. Ob der Kasten mit Gemälden reich verziert ist, wie diese aussehen und was sie darstellen — das sind alles Fragen, die für die Instrumentenkunde in allerletzter Linie stehen. Die Hauptsache ist für dieselbe vielmehr die Untersuchung der Klangfähigkeit eines Instrumentes und der Mittel, welche eine solche erzeugen, d. h. der (innere) Bau. Für die Klavierinstrumente spielt dabei der Anschlagsmechanismus eine Hauptrolle, aber von diesen inneren wichtigen Organen giebt Hipkins weder Konstruktionszeichnung noch Erklärung. Trotz des Besitzes eines leibhaftigen Clavicytherium aus der Zeit Virdungs wissen wir also thatsächlich noch nicht mehr, als wir schon so wie so aus den Schriftstellern wußten. Wir erfahren nur, daß es ein Spinett war, mit Docken von Draht und nicht von Federspule oder Leder. Aber wie die Docken an den Springern befestigt waren, wie die letzteren auf den Tasten auflagen, und wie die nur dem aufrechtstehenden Spinett eigene seitliche Bewegung zu Stande kam, diese und viele andere sehr wichtige Fragen zu lösen, bleibt nach wie vor unseren Kombinationen überlassen, welche wir mit Hilfe der gerade hier ziemlich mageren Abbildungen und Angaben von Mersenne und Kircher anstellen. Dasselbe wiederholt sich sodann bei jedem einzelnen Klavierinstrument und uns bleibt nur das Bedauern, einem unfruchtbaren Aufwande an Zeit, Kosten und Mühe gegenüberzustehen. Über den Beschreibungen der Malereien, über den Citaten aus Dichtern und Tagebuchschriftstellern, wie Evelyn und Pepys, hat Hipkins die Hauptsache vergessen, welche dem Werke erst den bleibenden, ihm allein eigenen Werth verliehen hätte: die fachmäßige Beschreibung und Darstellung der Instrumente an der Hand der Fachschriftsteller früherer Zeiten.

Dieser Mangel macht sich natürlich bei den andersartigen Instrumenten, wie Geigen, Lauten, Guitarren, Hörnern, Pfeifen, nicht so empfindlich bemerkbar. Indessen fehlt es auch hier nicht an Verstößen gegen eine sachgemäße, katalogi-

sirende Beschreibung. Aber glücklicherweise hat der Maler William Gibb so vortreffliches und bisher wohl einzigdastehendes in der bildlichen Wiedergabe der ihm übergebenen Instrumente geleistet, daß man mit Hilfe der Zeichnungen oft die Mängel des schriftlichen Textes decken kann. So hat Hipkins auf der tragbaren Orgel (Tafel 13) die in Elfenbein neben einer orgelspielenden Frau eingegrabene Jahreszahl 1698 übersehen, woraus die oben schon gerügte falsche Einreihung zwischen Instrumenten aus dem Anfang (statt dem Ende) des 17. Jahrhunderts entsprang. Umgekehrt macht Hipkins zur Quintern auf Tafel 23 die Angabe, das Instrument trüge die Inschrift auf dem mittleren der weißen Spähne: »*Jochim* (nicht *Joachim*) *Tielke Hamburg fecit* 1676«, während laut der sehr deutlichen Zeichnung die Jahreszahl nicht dabei steht. Eben diese Zeitangabe veranlaßt Hipkins zu folgender Ausführung: »Indessen führt das Datum zu einem wesentlichen Widerspruche, wenn man dazu die Quintern im South Kensington Museum von Joachim Tielke 1539 vergleicht. Engel vermuthet, daß dieser berühmte Fabrikantenname mehrere Generationen hindurch fortgeführt wurde, um die abweichenden Zeitangaben zu erklären.« Auffällig ist, daß Hipkins einen Hinweis auf die Viola da gamba auf Tafel 19 unterläßt, obgleich sie die Angabe »*Joachim Tielke Hamburg* 1701« aufweist. Fast will mir scheinen, daß Engel in dem South-Kensington-Exemplar eine Sieben als Fünf gelesen hat, was bei der Ähnlichkeit des Zahlzeichens für 7 im 18. Jahrhundert mit dem für 5 (also 1539) wohl geschehen konnte; ganz den gleichen Vorgang habe ich bei einem Instrument des Berliner Kunstgewerbemuseums beobachtet. Die andere Jahreszahl aber, 1676, wie sie Hipkins giebt, beweist nichts; denn neben dem Namen steht sie, wie gesagt, nicht, und sollte sie sich an anderer Stelle, also allein, vorfinden — was man aber aus Hipkins, Angabe nicht schließen kann —, braucht man beide nicht auf einander zu beziehen. Folglich können wir es sehr wohl mit einem und demselben Joachim Tielke aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts zu thun haben, von welchem 1) die Viola auf Tafel 19 aus dem Jahre 1701, 2) die Quinterne im Kensington-Museum aus dem Jahre 1739 und 3) vermuthlich auch diese Quinterne auf Tafel 23 ohne Datum herstammen würden. Ob dem wirklich so ist, läßt sich nur durch den Augenschein feststellen; es lag mir aber daran, zu zeigen, wie so gar nicht unwichtig die strenge Genauigkeit bei solchen Instrumentenbeschreibungen ist. Es giebt eine Art von statistischer Vergleichung, welche fast mechanisch selbstthätig auf die Spur auch solcher Angaben führt, welche scheinbar ganz der persönlichen Willkür ihrer Urheber anheimgegeben sind.

Es kann nicht meine Absicht sein, auf eine Vervollständigung der von Hipkins gegebenen Instrumentenbeschreibungen einzugehen; dazu müßte man die Originale zu Rathe ziehen. Ich erwähne daher nur noch einige Bedenken oder Lücken, die zu berücksichtigen hoffentlich Hipkins sich noch nachträglich veranlaßt sieht. Die Laute der Königin Elisabeth auf Tafel 9 trägt die an den Zargen eingelegte Inschrift *Cymbalum Decachordum*. Auf dem Bilde zähle ich aber 12 Wirbel, je fünf an den Seiten und zwei in der Mitte; das wiese also auf ein *dodecachordum* hin. Es müßte daher festgestellt werden, ob die zwei Wirbel in der Mitte nicht etwa ein späterer Zusatz sind, wie man wohl vermuthen darf.

Für die lautenartigen Instrumente ist es durchaus nothwendig, ausdrücklich zu bemerken, ob die Bünde feste sind, d. h. von Querstiften gebildet werden, die in das Griffbrett eingelegt sind oder sonst auf ihm unverrückbar aufliegen, oder aber, ob die Bünde nur aus verrückbaren Saiten oder Fäden bestehen, die man um den Hals des Instrumentes legte. Man kann das an den Zeichnungen nicht immer genau unterscheiden, und doch ist es wesentlich zur

Altersbestimmung, weil die älteren Instrumente lose, die späteren aber feste Bünde haben. Unterblieben ist z. B. diese Angabe bei den Chitarroni der 21. Tafel. Der erste Chitarrone weist auf der Zeichnung keine Bünde auf, obgleich er vermuthlich lose Bünde hatte, die aber später abgefallen sind. Es würden sich wohl die Spuren derselben an den Staubstreifen auf dem Griffbrette noch erkennen lassen, jedenfalls müßte ein Wort darüber gesagt werden. Der zweite und dritte Chitarrone derselben Tafel zeigen Bünde auf, aber man kann nicht erkennen, ob sie eingelegt sind oder nicht. Der zweite hat zudem 7 Bünde, von welchen der oberste zu nahe am Sattel steht und von dem nächsten so weit absteht, daß man annehmen muß, es sei ein Bund abhanden gekommen. Auch dieser Umstand ist nicht ohne Bedeutung, denn ein vorschnelles Urtheil könnte leicht auf eine hierdurch bestätigte Verwandtschaft mit der ältesten arabischen Lautenbundeinrichtung verfallen.

Von der Pandurina auf Tafel 30 behauptet Hipkins, sie habe 5 Paar Saiten, die Zeichnung weist aber nur 4 Paar und eine einzelne auf, auch hat das Instrument nur 9 Wirbel, nicht 10.

Aus diesen Nachweisen wird man ersehen, daß meine tadelnden Bemerkungen des Grundes nicht entbehren. Ausdrücklich aber muß ich betonen, daß trotzdem das Werk sehr viel des Guten bietet, und daß namentlich die Bilder von einer überraschenden Lebendigkeit und, allem Anscheine nach, auch von zuverlässiger Treue sind, sodaß man oft den Originalen gegenüber zu stehen glaubt. Ja, man kann sie bis zu dem bereits bestimmten Grade als wirkliche Originale zu Vergleichungen und selbständigen Studien verwenden. Es stünde zu wünschen, daß ähnliche Aufnahmen auch von den vielen alten Instrumenten aus der Pariser und Brüsseler u. a. Sammlungen veranstaltet würden. Um aber zu zeigen, welch ein weit unterschätzter Werth nicht bloß für die Specialwissenschaft der Musikgeschichte, sondern vielmehr für die Kultur- und Weltgeschichte der wissenschaftlichen Untersuchung alter Musikinstrumente innewohnt, will ich an die Besprechung einzelner Punkte einige weitergreifende Erörterungen zu knüpfen mir erlauben.

Man ist allgemein geneigt, die eigentliche Instrumentalmusik nordischer Völker erst von den Kreuzzügen an zu rechnen, indem man immer wieder auf den Einfluß hinweist, welchen die Orientalen auf das Abendland geäußert haben. Hipkins geht sogar soweit, nicht nur die Lauten und Guitarren, sowie die Bogeninstrumente auf die Orientalen zurückzuführen, — was ja immerhin, wenn auch mit starkem Vorbehalt zugestanden werden kann — sondern auch die Sackpfeife dem Orient zuzuschreiben[1], denen andere sogar noch die Trompeten und Pauken beifügen. Obgleich, so meint er, im Abendlande bereits eine einfache Art der Sackpfeife, nämlich mit Luftbehälter und Pfeife, vorhanden war, kam doch die modernere Form derselben, nämlich mit hinzugefügter Melodiepfeife, erst durch die Kreuzfahrer nach Europa. Er weist zur Begründung auf die Tonleiter der abendländischen namentlich der schottischen Sackpfeife hin, welche eine neutrale Terz (d. i. eine zwischen großer und kleiner Terz mitteninne liegende = $1^3/_4$ Ton) aufweise, was mit der Theorie des arabischen Musikers Zalzal übereinstimme. Der Grund läßt sich hören, denn die neutrale Terz des Zalzal hat thatsächlich mehrere Jahrhunderte hindurch, nämlich mindestens vom achten bis zum zehnten, die arabische Volksmusik beherrscht und, was sehr wichtig ist, sie war nicht etwa ein Theorem, sondern aus der Empirie geschöpft und geht wahrscheinlich auf ein uraltes baby-

[1] Einleitung S. XIII f. und Tafel V.

lonisches und syrisches Musiksystem zurück[1]. Indessen erscheint nun diese neutrale Terz auch bei den Flöten der Araber beständig[2], und zwar weil das Bohren der Löcher in der Flöte in der Weise, daß eine natürliche Tonleiter herauskommt, zu allen Zeiten schwierig gewesen und noch bis heute schwierig ist. Und das betrifft nicht allein die Terz, sondern auch die Sexte der Durtonleiter[3]. Wenig feingebildete Ohren gewöhnten sich durch das stetige Hören dieser unnatürlichen Tonleiter so an dieselbe, daß ihnen das Gefühl für die natürliche Tonleiter schließlich ganz abhanden kam, und dieser Fall liegt bei den Orientalen nach vielfältigen Berichten thatsächlich vor; denn schon im Alterthume ist so viel von der kleinasiatischen Flötenmusik die Rede, daß man die Flöte geradezu als das orientalische Nationalinstrument bezeichnen kann. Die Araber machen davon keine Ausnahme, denn obgleich sie später ein Saiteninstrument als Nationalinstrument annahmen, so werden uns doch die Araber des Alterthums in musikalischer Hinsicht einzig und allein als Flötenspieler genannt. Die Griechen redeten sogar sprichwörtlich von arabischen Flötenspielern. Zudem spricht Alfarabi von »sehr vielen Arten von Flöten«. Auch war die Laute, weil sie nicht für jeden Ton eine eigene Saite hatte, wie das bei den Harfen der Fall war, fast denselben Gesetzen unterworfen, wie die Flöte. Es ist nun gar nichts wunderbares, sondern nur ganz folgerichtig, wenn Völker mit einem Nationalinstrument von Flötencharakter auch dementsprechende Erscheinungen in ihrem Musiksysteme aufzeigen. Andere Völker jedoch, welche Saiteninstrumente für gewöhnlich oder gar einzig und allein in Gebrauch nahmen, namentlich wenn dieselben für jeden Ton eine eigene Saite hatten, wie die Harfen, — und das war bei der indogermanischen Rasse der Fall — wurden durch diese Unfähigkeit des Instrumentenbaues nicht in ihrem natürlichen Musikempfinden behindert. Ebendeshalb finden wir auch bei solchen Nationen die reine diatonische Tonleiter, und dieser Umstand verhalf gerade den nördlichen Stämmen dieser Rasse, welche die asiatische Flötenmusik nicht, wie das zu ihrem Schaden die alten Griechen thaten, bei sich aufnahmen, zu dem Vollbesitze eines unverbildeten harmonischen Musikgefühles, welches sie schließlich zur vollen Entfaltung der Dreiklangsmusik geführt hat. Diese Auffassung scheint mir eine völlig ungesuchte; sie führt übrigens, wie ich mich durch vielfältige Untersuchungen überzeugt habe, zu den überraschendsten Erklärungen mancher bisher dunklen Punkte der Musikgeschichte, von welchen ich hier nur eine leichthin erwähnen möchte. Überall nämlich, wo die indogermanische Rasse die Flötenmusik bei sich aufnahm, war doch das Gefühl für die natürliche Tonleiter und für die in ihr verborgene Harmonie so rege, daß es sich thatkräftig gegen die unharmonische, weil unnatürliche, Tonleiter der Flötenmusik empörte und so lange sträubte, als es anging. Man vermied daher möglichst diese häßlichen Tonstufen nun sogar auch bei den Saiteninstrumenten und ließ sie am liebsten ganz außer Spiel. Das sehen wir z. B. bei den alten Griechen schon an der sogenannten enharmonischen Tonleiter, welche jene Stufen einfach übersprang,

---

[1] s. Land, Recherches sur l'histoire de la Gamme arabe, Leide 1884, S. 64 und S. 53.

[2] Ebenda, S. 50.

[3] Bei obigen Folgerungen wolle man im Auge behalten, daß der Anfangston der Tonreihen von Blasinstrumenten seines schlechten Ansprechens wegen *in praxi* meist unberücksichtigt bleibt, in der Theorie aber mitgerechnet zu werden pflegt. Daraus entspringt eine Unmenge von grundsätzlichen Unterschieden, die ich hier nicht näher darlegen kann, weil ich mich dadurch ganz meiner Aufgabe entfremden würde.

und ebenso vermeiden die alten schottischen Melodien dieselben nach Möglichkeit. Und das ist der Grund, weshalb die altgälische Tonleiter einigermaßen an asiatische Begriffe vom Musiksysteme erinnert. Für eine direkte Übertragung im Mittelalter — und gar erst in der so späten Zeit der Kreuzzüge — haben wir also keinerlei Beweise, und der oben besprochene Grund ist nur die Folge einer allgemeinen natürlichen Ursache, welche sich hier wie dort in ähnlicher Weise geltend machen mußte. Davor möchte ich also ausdrücklich gewarnt haben, dem Einflusse der Kreuzzüge und überhaupt der orientalischen Musik auf das Abendland zu viel zuzuschreiben. Der Norden besaß einen Urquell der Musik, welcher lange vor den Kreuzzügen stetig floß, ebenso lange und sogar reiner als der des klassischen Alterthumes, und als das Mittelalter kam, war das musikalische Empfinden vermuthlich schon so gefestigt, daß es sich von schnell vorübergehenden Faktoren so leicht nicht mehr beeinflussen ließ.

Auch dem, was sonst Hipkins über antike Instrumente beibringt, kann ich nicht durchweg beistimmen. Antike römische Instrumente, nämlich *Lituus*[1] und *Buccina*, sind auf Tafel 39 dargestellt. Die Zeichnungen wurden aufgenommen von Nachbildungen, welche der Konservator der großen Brüsseler Musikinstrumentensammlung, Victor Mahillon, auf Grund der Originale in Rom und Neapel anfertigen ließ. Ich muß hier aber bemerken, daß es auch größere Arten der *Buccina* im *Museo nazionale* zu Neapel giebt, die noch eine Querstange aufweisen, welche den von der Windung des Rohres gebildeten Kreis in zwei fast gleiche Hälften zerlegen. Um diese Querstange zu halten, hat das Instrument metallene Querröhren, sodaß die Buccina nicht nur dem Namen nach (mittelalterlich franz. *buisine*, deutsch *busîne, pusîne, pusûne*), sondern auch der Gestalt nach völlig an unsere Posaune erinnert. Also auch dieses Instrument ist ein ureuropäisches, übrigens etruskisches, nicht ursprünglich römisches. Sehr richtig ist die Bemerkung Hipkins', daß es ganz gleichgiltig ist, ob diese Art Instrumente von einem ägyptischen, griechischen oder römischen Munde geblasen werden, zu den Harmonietönen führt das Blasen derselben auf alle Fälle, und — möchte ich hinzufügen — spielt ein ganzer Chor von solchen Bläsern, so ist sogar die natürliche Dreiklangsharmonie einfach unvermeidlich. Hipkins greift im wesentlichen auf Karl Engel zurück, und wo er über diesen hinausgeht, hätte er besser gethan, das ausdrücklich zu bemerken. So giebt Engel[2] die Abbildung eines jüdischen Hornes der großen Synagoge *St. James Place, Aldgate*, und als Schlußvignettte zur Einleitung in vorliegendem Werke figurirt ebenfalls ein solches aus derselben Synagoge. Aber beide Instrumente haben nur das eine mit einander gemeinsam, daß sie eben Hörner sind. Das Instrument bei Hipkins hat eine zackige Verzierung und ist offenbar ein ziemlich künstliches Erzeugniß von schönem Schwunge, während das von Engel ein kunstloses, einfaches Kuhhorn darstellt. Unmöglich können sich die beiden Abbildungen auf ein und dieselbe Vorlage beziehen, — aber daß ein und dieselbe Synagoge eben zwei solcher alten Hörner besitzt, davon sagt weder Engel noch Hipkins ein Wort, und an letzterem wäre die Reihe gewesen hier Klärung zu schaffen. In gleicher Weise widersprechen die mit diesem Horne zu blasenden Signale, wie sie Hipkins giebt, denjenigen, welche Engel notirt; und während ersterer sagt, daß die spanisch-provenzalischen Juden darin von den deutschen wenig

---

[1] Emil Braun, Die Ruinen und Museen Roms S. 796 (Ambros I, 516), erwähnt einen *Lituus*, den man 1832 in Vulci gefunden habe, während der hier dargestellte 1827 in Caere entdeckt worden sein soll. Sind beide nicht dasselbe Instrument, so ist auch die Bemerkung, daß es das einzig bekannte Exemplar sei, falsch.

[2] *The music of te most ancient nations*, Figur 92d.

abweichen, sagt Engel das Gegentheil. Wer hat nun Recht? Der Forscher, welcher über solch abgelegene Gebiete Sicheres zu erfahren die seltene Gelegenheit hat, sollte gerade hier recht sorgfältige Kritik an dem üben, was bereits von andern über den gleichen Gegenstand beigebracht wurde.

Ein anderes Horn aus dem Mittelalter[1] erregte in mir lebhafte Aufmerksamkeit. Die Buchstaben A. G. L. A. scheinen mir richtig als die Anfangsbuchstaben hebräischer Worte gedeutet zu sein; ihr Vorkommen an dieser Stelle erinnert an den im Exodus vorgeschriebenen Gebrauch der Hörner, welcher sich bis auf heute in den Synagogen erhalten hat. Daraus ist nichts für internationale Beziehungen zu schließen. Außerdem aber trägt das Instrument den Namen seines Verfertigers: »*Johannes de Allemaine me fecit*«. Hier haben wir einen neuen handgreiflichen Beleg für die auch sonst erwähnte Thatsache, daß England im Mittelalter mit Deutschland musikalisch in regen Wechsel- und Austauschbeziehungen gestanden hat. Besonders seit dem Wirken irischer Mönche für die Einführung des Christenthumes in Deutschland dauerte dieser Verkehr fast durch das ganze Mittelalter hindurch. Schon im 8. Jahrhundert liegt uns ein Fall vor, in welchem Musiker aus Deutschland nach England berufen werden. Der Abt Cuthbert von Weremouth und Jarrow schreibt nämlich an den Nachfolger des h. Bonifacius zu Mainz: »Ich würde mich freuen, hier einen Citharaspieler zu haben, der auf derjenigen Zitherart spielen könnte, die wir Rotta nennen; denn ich habe wohl eine Cithara, aber keinen Künstler dazu. Wenn es dir nicht zu unbequem ist, schicke mir doch einen solchen zu.« Als fernerer Beleg und zugleich als Erklärung des ersteren findet sich zu dem Leben des h. Dunstan in einer St. Gallener Handschrift aus dem 11. Jahrhundert die Glosse zu *sumpsit cytharam: quam lingua paterna* (d. i. angelsächsisch) *hearpan vocamus*[2]. Zur selben Zeit waren nacheinander Äbte in Köln die Schotten Halias und Aaron, letzterer ein sehr eifriger Förderer der Musik. Schließlich erscheint die Darstellung des gälischen Crwthinstrumentes an Baudenkmälern und in Miniaturmalereien Mitteldeutschlands im 12. Jahrhundert des öfteren. Noch aus dieser Zeit so häufig bezeugter Verbindungen zwischen England und Deutschland stammt denn auch das Horn von Dover und dessen Verfertiger, Johannes der Deutsche. Alle derartigen Belege dürften für die allgemeine Musikgeschichte fast noch wichtiger sein, als für die Instrumentenkunde selbst, und eine pragmatische Geschichte der Instrumentalmusik wird sie in diesem Sinne mit Leichtigkeit verwerthen können, sobald sie auf die Thatsache Rücksicht nimmt, daß für das Mittelalter — und noch weit darüber hinaus — Deutschland das klassische Land des Instrumentenbaues gewesen ist. Denn nicht der Römer und nicht der Araber haben dem europäischen Abendlande zu der so kräftigen Blüthe der Instrumentalmusik verholfen. Die Grundlage zu diesem, seinem eigentlichsten Eigenthume legte vielmehr der Norden selbst und in erster Linie die deutsche Rasse. Und wie kräftig hat sie ihren Bau zu führen gewußt! Den Entwickelungsgang des Orgelbaues bezeichnen deutsche Namen von Pipin und Karl dem Großen an, über Bernhard den Deutschen bis zur Neuzeit. Der Geigenbau beginnt mit den Namen Lucas Maler und Dieffenbrucker, deutsche Instrumente und deutsche Spieler werden allerwärts nach Deutschland benannt, und die Theorie der Instrumentalmusik sähe traurig aus ohne die Namen Hucbald, Notker[3], Schlick, Virdung, Nacht-

---

[1] Tafel 1.

[2] Hattemer, St. Gallens altteutsche Sprachschätze. St. Gallen 1844—1849, Bd. III S. 594.

[3] Oder diejenigen deutschen Verfasser, welche wir mit diesen Namen verbinden.

gall, Agricola u. v. a. Noch im 17. Jahrhundert spendet man dem deutschen Instrumenbau das Lob der Unübertrefflichkeit, und es klingt aus dem Munde des Franzosen Mersenne nicht wie Übertreibung. Von der Kunst aber, die Instrumente zu gebrauchen, ist jedes Wort Überfluß, das man für Deutschland reden würde, — man weiß, daß Instrumentalmusik und Deutscher im Denken der modernen Nationen unzertrennliche Begriffe geworden sind. Eine geschichtliche Erscheinung aber von solcher Breite wird nur durch jahrtausendlanges Streben erzeugt, und deshalb sei man vorsichtig, ohne ganz zwingende Gründe dem Süden oder Osten etwas zuzuschreiben, was dort selbst nur bei den uns verwandten Völkern eine bleibende Heimathstätte gehabt hat. Die meisten Musikschriftsteller der letzten Periode mochten ja wohl am liebsten behaupten, daß, wenn Held Roland seinen Oliphant blies, er ein arabisches Horn mit einer Melodie blies, die er seinen Feinden abgelauscht hatte.

Ich schließe mit ein Paar Bemerkungen, von denen ich glaube, daß sie Herrn Hipkins persönlich angenehm sein werden. In seinem Besitze befindet sich die Laute des verstorbenen Karl Engel aus dem Jahre 1600[1]. Die jüngst von der königl. preußischen Regierung erworbene Sammlung von Musikinstrumenten, früher dem Herrn Paul de Wit in Leipzig gehörig, enthält u. a. eine Laute, welche fast ganz mit der ersteren übereinzustimmen scheint, sogar bis auf die kleinen Verzierungen und die Farbengebung. Abweichend ist nur der Kragen, der bei dem hiesigen Instrumente rechtwinklig vom Hals absteht, und die Anzahl der Saiten, die bei demselben nur zwölf in paariger Anordnung beträgt. Es scheint mir, als ob an der Laute des Herrn Hipkins die Vermehrung der Saitenanzahl eine spätere Änderung des Kragens veranlaßt hätte, der behufs größerer Widerstandsfähigkeit im stumpfen, statt im rechten Winkel angesetzt wurde. Gerade in der Zeit um 1600 gingen ja, wie auch Hipkins erwähnt, Veränderungen an der Laute durch die Vermehrung des Saitenbezuges vor sich.

Das Harpsichord, welches, wie zur Tafel 35 bemerkt wird, Tschudi Friedrich dem Großen bei Gelegenheit des Sieges von Prag übersandte, und welches Hipkins bei einer *special visit* in Berlin und Potsdam nicht auffinden konnte, ist wahrscheinlich dasselbe, welches jetzt im Hohenzollernmuseum steht. Auch scheint seine Vermuthung richtig zu sein, daß an dem Flügel Kirkmann (oder richtiger Kirckmann) mitbetheiligt war, denn es ähnelt in den wesentlichsten Beziehungen, namentlich in der inneren Einrichtung, wie sie Hipkins hier auch beschreibt, einem Harpsichord von Jacob Kirckmann 1761, welches sich ebenfalls in der obengenannten früher de Wit'schen Sammlung befindet.

Berlin. **Oskar Fleischer.**

---

[1] Tafel 15.

W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie. Dritte umgearbeitete Auflage. Leipzig, W. Engelmann. 1887. 2 Bände. XII, 544 S. X. 562 S. gr. 8.

E. Luft, Über die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen. (»Philosophische Studien«, herausgegeben von W. Wundt. Vierter Band, 4. Heft. 1888. S. 511—540).

Die Wundt'sche Psychologie hat sich im In- und Auslande eine so große Verbreitung und Autorität errungen, ihr Ruf ist auch in musiktheoretische Kreise so weit eingedrungen, daß es sich rechtfertigen und dem Wunsche vieler Leser entsprechen dürfte, wenn hier aus Anlaß der dritten Auflage (der ersten seit dem Erscheinen gegenwärtiger Vierteljahrsschrift) eine kurze Übersicht dessen, was in den verschiedenen Abtheilungen des Werkes über das Tongebiet gelehrt wird, versucht wird. Die dritte Auflage fordert umsomehr dazu auf, als sie, wie der Verfasser hervorhebt, die Lehre von den Gehörsvorstellungen in fast vollständig erneuerter Gestalt und auch die von den Gehörsempfindungen sehr wesentlich umgearbeitet vorträgt. Freilich hindert das langjährige Studium, welches der Referent selbst diesem Gebiete gewidmet hat, ihn an der unbedingten Anerkennung, welche Andere dem Werke auch von musikalischer Seite spenden mögen, nöthigt ihn vielmehr, in vielen wesentlichen Punkten dem Berichte Zweifel und Einwendungen hinzuzufügen. Die Wahrheit, wo sie auch liegen möge, wird aber eher dadurch als durch Loben zu Tage gebracht und der Leser, wie ich hoffe, veranlaßt werden, die ausführlicheren Entwickelungen des Buches selbst nicht bloß nachzulesen sondern auch darüber nachzudenken.

In Hinsicht der anatomischen Grundlagen des Hörens schließt sich Wundt (I, 319) im Wesentlichen der neueren Helmholtz'schen Hypothese an, wonach nicht die Corti'schen Bogen sondern die Fasern der Grundmembran der Schnecke die Aussonderung der einzelnen Töne bewirken und die einzelnen Fasern des Hörnerven in Erregung versetzen. Aber Wundt zieht nicht dieselbe Konsequenz wie Helmholtz in Hinsicht der sog. spezifischen Energien der Hörnervenfasern (333). Helmholtz lehrt, daß jede solche Faser gleichsam auf einen Ton abgestimmt und nur diese und keine andere Empfindung zu geben im Stande sei. Wundt stellt sich dagegen vor, daß jede Faser an sich jeden beliebigen Ton, sogar jede beliebige andere Empfindung, einen Geruch, Geschmack zu geben vermöge. Es komme bloß darauf an, auf welche Weise sie gewöhnlich in Erregung versetzt werde. »Die Akusticusfasern sind nach unserer Ansicht nur deshalb die einzigen, die der Tonempfindung fähig sind, weil allein an den Enden des Hörnerven jene Vorrichtungen angebracht sind, welche sich zur Unterhaltung regelmäßiger periodischer Reizungen eignen und durch welche daher auch in den Sinnesnerven eine spezielle Anpassung an die Formen intermittirender Reizung eintreten konnte«.

Es scheint mir, daß der Unterschied beider Ansichten nur die Entstehung der spezifischen Energien betrifft. Helmholtz sagt darüber nichts, hält sie aber wohl für angeborene Eigenschaften der Nervenfasern bez. der Ganglienzellen, in welche diese münden. Nach Wundt sind die Gehörnervenfasern durch die Schallwellen, die zufolge der Einrichtung des Ohres speziell auf diese Fasern und nicht auf die Nervenendigungen in der Nase u. s. w. einwirken können, zum Hören gleichsam erzogen worden. Doch wird diese Anpassung, da Kinder zweifellos

schon sehr früh Töne unterscheiden können, sich schon in der allerersten Lebenszeit (ich würde sagen im Mutterleib, wenn da nur Gelegenheit wäre) vollzogen haben. Beim Erwachsenen müssen in Folge der eingetretenen Anpassung doch auch nach Wundt jene besonderen Eigenschaften der Nerven, die sie zu bestimmten Empfindungen ausschließlich geeignet machen, vorhanden sein.

Das Argument Wundt's, daß nach Helmholtz »fast (!) unendlich viele« Fasern vorhanden sein müßten, weil unsere Tonempfindung eine stetige, nicht unvermittelt von einer Tonhöhe zur andern springende sei, habe ich bereits in meiner Tonpsychologie I, 184—5 als unzutreffend erwiesen. Thatsache ist nur, daß wir keinen Sprung in unseren Tonempfindungen bemerken. Aber kleinste Unterschiede bemerken wir eben nirgends. Außerdem: wäre das Argument überhaupt beweisend, so würde es sich ebenso gegen Wundt selbst wenden, da ja die spezifischen Energien auch nach ihm beim erwachsenen Menschen in gleicher Weise vorhanden sein müssen.

Von den anatomischen Grundlagen geht Wundt zu den Empfindungen selbst über und bespricht zuerst deren Intensitäts-Verhältnisse und das sog. Webersche Gesetz, wonach allemal, wenn wir einen Unterschied zwischen der Stärke zweier Empfindungen eben noch bemerken können, die bezüglichen Reizstärken in einem bestimmten Verhältniß zu einander stehen, welches für jedes Sinnesgebiet konstant ist. Bei Schalleindrücken ist es etwa 3 : 4. Gerade im Gebiet der Gehörsempfindungen ist dieses Gesetz in Bezug auf die Stärke der Eindrücke am besten bestätigt. Wundt's Schüler haben in seinem Laboratorium den älteren Versuchen mit großem Fleiß neue hinzugefügt (364).

Musikalisch wichtiger ist die Lehre von der Qualität der Gehörsempfindungen (415). Die Begriffe Schall, Ton, Klang werden hier auf Grund der Helmholtz'schen Bestimmungen definirt (»Geräusch« dagegen in abweichender Weise, wie überhaupt dieser Begriff neuerdings mehrfach diskutirt und noch nicht völlig aufgeklärt ist).

Die Grenzen des Tongebietes hatte Preyer nach unten auf etwa 16, nach oben auf etwas über 40000 Schwingungen in der Sekunde festgestellt, den Umfang des Tongebietes also auf gut 11 Oktaven. Wundt ist der Meinung (423), daß die untere Grenze noch eine volle Oktave tiefer, auf 8 Schwingungen gesetzt werden dürfe, indem er sich auf eine bereits in der ersten Auflage mitgetheilte eigene Beobachtung beruft, wonach ein Differenzton zweier Labialpfeifen bereits bei 8 Schwebungen (die Zahl der Schwebungen ist bei Differenztönen gleich der der Schwingungen) als »tieferer« Ton aufgefaßt wurde. In der bezüglichen Stelle der ersten Auflage (362) sind C_2 mit G_2 als die primären Töne angegeben, deren Differenzton $C_3 = 8$ Schwingungen noch gehört wurde[1]. Wer sich mit ähnlichen Beobachtungen abgegeben hat, dürfte hiezu ein starkes Fragezeichen machen, wie denn ein solches in meinem Exemplar der ersten Auflage bereits seit jener Zeit

[1] In der zweiten Auflage (1880, I, 394) sagte Wundt selbst mit Berufung auf Preyer, daß die untere Grenze etwa bei 16 Schwingungen zu liegen scheine, und citirte seine eigenen früheren Beobachtungen nur in der Form, daß bei zwei Labialpfeifen »etwas weniger als 16 Schwebungen« deutlich als tieferer Ton aufgefaßt würden. Dies veranlaßte mich auch, in der Tonpsychologie I, 264 seine Angaben als übereinstimmend mit denen von Preyer und Ellis zu bezeichnen. Hätte ich damals sogleich Wundt's Originalangabe in der ersten Auflage nachgesehen, so würde ich auch meine Bedenken gegen die Richtigkeit seiner Wahrnehmungen sogleich ausgesprochen haben. Fast scheint es aber, als habe Wundt zur Zeit der zweiten Auflage selbst solche Bedenken gehabt; denn 8 Schwingungen sind doch nicht bloß »etwas weniger als 16«.

verzeichnet steht und seinen Schweif auch noch auf den folgenden Satz erstreckt, wo es heißt, daß man bei Benutzung der tiefsten Orgeltöne immer diese ganz tiefen Kombinationstöne mithöre. Dagegen wird Jeder die Sätze unterschreiben: »Andrerseits ist, sobald man nicht einfache Klänge untersucht (— und die Labialpfeifen geben keineswegs völlig einfache Klänge — Ref.), eine Verwechselung mit Obertönen möglich, welche letzteren bei tiefen Tönen eine verhältnißmäßig große Stärke erreichen. Durch die in den unteren Regionen sehr mangelhafte Unterscheidung der Tonhöhen wird diese Verwechselung leicht möglich«. Ich möchte darum glauben, daß man die Frage nur durch eine vollständige Tonleiter mit Riesenstimmgabeln vom C_2 bis zum C_3 hinab entscheiden könnte, bei welcher der Eindruck der Vertiefung in seiner gleichförmigen Zunahme kontrolirt und ein Umspringen in die höhere Oktave leichter als solches erkannt werden könnte. Einzelne Gabeln schließen nicht jeden Zweifel über Täuschungen der genannten Art aus. Ob dann nicht weitere Zweifel möglich bleiben (z. B. wegen zu geringer Stärke der tiefsten Gabeltöne), ob der Versuch überhaupt durchführbar ist und ob er — die Kosten lohnt, ist eine andere Frage. Musikalisch wenigstens sind diese Streitigkeiten um die Tongrenzen von wenig Interesse.

Einer fundamentalen Erneuerung hat Wundt den folgenden, musikalisch wichtigeren Passus (424) unterzogen, der von der relativen Unterschiedsempfindlichkeit bei Tönen, m. a. W. von der Frage handelt, ob, wenn wir einen Unterschied in der Tonhöhe eben noch bemerken können, allemal die bezüglichen Töne in einem bestimmten gleichbleibenden Verhältniß ihrer Schwingungszahlen stehen, ob also auch für die Qualitäten (Höhen) der Töne das Weber-sche Gesetz gültig sei. Wundt hatte in den früheren Auflagen nach dem Vorgang Weber's und Fechner's diese Frage auf Grund der Thatsache bejaht, daß, wenn unser Gehör ein Intervall in verschiedenen Tonregionen als das gleiche Intervall wiedererkennt, allemal das gleiche Verhältniß, nicht etwa die gleiche Differenz, der Schwingungen stattfindet. Ja er hielt dies für die unzweifelhafteste, weil durch die musikalische Empfindung aller Zeiten beglaubigte, Stütze des Weber'schen Gesetzes überhaupt. G. E. Müller und der Referent erklärten jedoch den Schluß schon darum für hinfällig, weil »Intervall« im musikalischen Sinn keineswegs mit einem bloßen Tonunterschied sich decke und das Gehör bei der Beurtheilung von musikalischen Intervallen in erster Linie vielmehr durch die sog. Tonverwandtschaft geleitet werde. Und Preyer und nach ihm auf anderem Wege der Referent führten Versuchsreihen aus, welche lehrten, daß faktisch die relative Unterschiedsempfindlichkeit sich nicht gleichbleibt, sondern im Allgemeinen von der Tiefe bis etwa zur dreigestrichenen Oktave zunimmt. Dies wird auch dem durch den Eindruck der Erfahrungen gebildeten Urtheil des Musikers ungefähr entsprechen: ein Solcher wird sofort zugeben, daß man z. B. einen Achtelton in mittlerer Lage sehr leicht, in der Kontraoktave nur viel schwerer unterscheiden kann. Wundt, dem unsere Folgerungen und Versuche nicht sicher genug schienen[1], hat sich nun durch die Untersuchungen seiner Schüler Luft und Lorenz

---

[1] Wundt setzt an meinen Beobachtungen aus, daß sie nicht durchweg miteinander im Einklang ständen. Ich weiß nicht, an was er dabei denkt, da ich doch mit besonderer Umständlichkeit nachwies, daß »das Verhältniß der Tonregionen in Hinsicht der Urtheilszuverlässigkeit selbst bei weitgehender Spezialisirung nach (Versuchs-) Reihen, Intervallen, Individuen unverändert bleibt«. Vielleicht denkt Wundt an die Ausnahmen, die nach meiner Beobachtung bei vereinzelten sehr unmusikalischen Individuen stattfinden, bei denen die tiefe Region vor der

von der Ungiltigkeit des Weber'schen Gesetzes im Tongebiet überzeugen lassen. Diejenigen Luft's sind inzwischen ausführlicher in Wundt's »Philosophischen Stu-

---

hohen bevorzugt erscheint, während der Regel nach in der Höhe etwas besser und in der Mitte viel besser als in der Tiefe geurtheilt wird (inzwischen ist mir unter einer größeren Zahl wieder ein Individuum begegnet, welches in der Tiefe zwar nicht besser aber auch keineswegs schlechter urtheilte als in der Höhe). Aber daß individuelle Verschiedenheiten in Hinsicht der Tonregionen vorhanden sind, versteht sich ja von selbst; es kann sich nur fragen, welcher Art und wie groß sie sind, und ich glaubte die Erwähnung auffallender Abweichungen als einen Anfang derartiger Untersuchungen ansehen zu dürfen. Ja ich möchte das was Wundt als Vorzug der Beobachtungen Luft's anführt, daß sie sich nämlich auf Einen Beobachter beziehen, in andrer Hinsicht als Mangel betrachten. Wer bürgt dafür, daß das Verhältniß der Regionen, welches sich bei Einem oder Zweien findet, das allgeemine oder auch nur durchschnittliche, typische ist?

Luft selbst erhebt in seiner Originalarbeit mehrere Einwände: 1) ich hätte »die Urtheile über verschiedene Distanzen zusammengeworfen«. Daß dies faktisch nicht geschah, lehrt schon die obige Formulirung des Ergebnisses. Thatsächlich sind die Urtheile über die verschiedenen benutzten Intervalle überall gesondert angeführt, aber freilich hervorgehoben, daß sie in Bezug auf das Verhalten des Urtheils in verschiedenen Tonregionen bemerkenswerthe Übereinstimmung zeigen. Das kann man doch nicht ein Zusammenwerfen nennen. 2) meint Luft, wenn ich die gefundenen Zuverlässigkeitswerthe hinsichtlich verschiedener Tondistanzen als direkt abhängig von der Unterschiedsempfindlichkeit ansehe, so müsse einer größeren Tondistanz auch eine größere Unterschiedsempfindlichkeit entsprechen. Ich stelle dahin, ob man die Art der Abhängigkeit, die ich S. 330 vermuthe, eine direkte nennen wird. Aber es bleibt mir ganz dunkel, wie aus dieser Abhängigkeit eine solche, an sich freilich lächerliche, Konsequenz folgen soll. 3) wirft Luft mir vor, daß ich die Quinte bei den Versuchen bevorzugt habe. Dieser Einwand hat überhaupt nur unter Voraussetzung des ersten einen Sinn; wenn die Ergebnisse für die einzelnen Intervalle gesondert sind, fehlt ihm die Spitze. Warum ich übrigens in den zwei ersten Reihen mit der Quinte doppelt soviel Versuche machte als mit jedem der anderen, kleineren Intervalle, glaubte ich durch die Bemerkungen S. 317 und 325 genügend erklärt. Allzugroße Intervalle ließen eben nur richtige Urtheile, allzukleine zu geringe Unterschiede der Tonregionen erwarten. In der 3. und 4. Reihe kommt die Quinte gar nicht vor; sie ist durch den Tritonus ersetzt, um etwaigen Einfluß der Tonverwandtschaft auszuschließen. Aus ähnlichen Rücksichten sind in allen Reihen noch andere, kleinere Intervalle überhaupt dazugenommen, an sich hätte ein mittleres, Quinte oder Tritonus, allein genügt, um die Unterschiede der Urtheilszuverlässigkeit nach den Regionen zu zeigen.

Was Luft weiter über einen Unterschied meiner Ergebnisse von den Preyerschen sagt, habe ich S. 320 selbst ausgesprochen; und die Erklärungsgründe für die meinigen, die er dann beibringt, S. 332—3 als mit den Thatsachen unvereinbar erwiesen. Ich hätte wenigstens erwarten dürfen, daß die Unzulänglichkeit dieses Erweises dargethan und mir nicht die eigenen Gedanken als Einwände wieder vorgesetzt würden.

Übrigens verkenne ich nicht im Mindesten die Vorzüge der Luft'schen Versuche, die nicht bloß regionenweise sondern Oktave für Oktave sehr systematisch durchgeführt sind, und begrüße sie als willkommene Ergänzung und Bestätigung. Es ist ja auch kein Zweifel, daß die direkte Fragestellung: »Sind diese zwei Töne eben noch verschieden?« für die Untersuchung der Unterschiedsempfindlichkeit weitaus zweckmäßiger ist, als die meinige: »Welcher Ton ist der höhere?« und daß man zu Versuchen mit jener Fragestellung möglichst Geübte benutzen muß. Aber mir kam es eben gar nicht bloß darauf an, die Unterschiedsempfindlichkeit zu messen, sondern ich wollte mir in erster Linie ein Bild verschaffen von dem Bewußtseinszustand unmusikalischer Personen in Bezug auf die relative Höhe zweier

dien« veröffentlicht. Sie fußen auf der direkten Fragestellung, ob ein gewisser Tonunterschied noch bemerkt werde oder nicht, und scheinen mir im Wesentlichen einwurfsfrei, während ich gegen diejenigen von Lorenz, in denen Wundt gerade die vollkommenste Bestätigung findet, so fleißig auch sie durchgeführt sind, die schwersten prinzipiellen Bedenken hege. Sie gründen auf der Fragestellung, welcher Ton zwischen zwei gegebenen in der Mitte liege. Abgesehen davon, ob aus Versuchen mit dieser Fragestellung überhaupt ein zwingender Schluß auf die Unterschiedsempfindlichkeit gezogen werden kann, unterliegen die Versuche selbst, die Antworten auf die gestellte Frage rein im Sinne dieser Frage, einer fast unbesiegbaren Schwierigkeit. Wenn man den mittleren Ton zwischen *c* und *g* angeben soll, so giebt man natürlich *e* an, das nach dem musikalischen Urtheil den mittleren Ton des Dreiklangs, und zwar des für unser gegenwärtiges Bewußtsein vorherrschenden Durdreiklangs, bildet. Und so geschah's. Das ist aber kein reines Unterschieds-(Distanzen-) Urtheil, sondern von dem fatalen Musikbewußtsein beeinflußt, nach welchem hier nicht gefragt ist. In einem Zeitalter mit vorherrschendem Mollbewußtsein würde wahrscheinlich *es* als Mitte bezeichnet werden. Mit einer ins Einzelne gehenden Kritik muß ich zurückhalten, bis die Originalarbeit von Lorenz veröffentlicht sein wird.

Wie dem sei, mit der Änderung der Wundt'schen Anschauung in der Richtung seiner Vorgänger können diese zufrieden sein. Für Wundt haben die Resultate seiner Schüler noch andere Konsequenzen. Vor allem fällt damit auch seine frühere Behauptung, daß die Abtheilung des Tonreiches in diskrete Stufen, die Konstruktion von Leitern sich auch unabhängig von den Thatsachen der Konsonanz und Klangverwandtschaft aus bloßen Abmessungen von Tonunterschieden ergebe, ja ergeben müsse[1]; wodurch eine Dunkelheit, um nicht zu sagen ein Widerspruch in die frühere Darstellung kam. Denn es war zum Mindesten nicht abzusehen, warum dieses Prinzip der bloßen Distanzmessung und das von Wundt doch auch anerkannte Konsonanzprinzip zu den nämlichen Abtheilungen, Oktaven, Quinten, Terzen führen müssen. Das Zusammentreffen wäre ein rein zufälliges und schon darum unglaublich gewesen. Ganz freilich hat Wundt auf die frühere Ansicht auch jetzt nicht verzichtet und gerade die Lorenz'schen Versuche nun zum Anlaß genommen, um wenigstens die »Gestaltung der Harmonie« mit auf »Maßbeziehungen der Tonempfindungen« zu gründen (II, 66). Hierüber sei vor-

---

Töne. Eine mit der Tonhöhe bis zu c^3 wachsende Unterschiedsempfindlichkeit erschien mir nur als der wahrscheinlichste Erklärungsgrund für die gefundenen Urtheilsthatsachen. Daß die Realität dieses Erklärungsgrundes nun auch unabhängig davon erwiesen ist, macht ihn gewiß nicht unwahrscheinlicher. Die Urtheilsthatsachen aber, die Zuverlässigkeitswerthe in den verschiedenen Regionen, die individuellen Abnormitäten, die auch Luft überraschend findet, haben daneben ihr selbständiges Interesse. Sie machen z. B. das geringe Vergnügen begreiflicher, welches solchen Personen meistens die Musik bereitet. Selbst praktisch kann die Ermittelung der durchschnittlichen und der individuellen Zuverlässigkeit Unmusikalischer in Hinsicht der relativen Tonhöhe ihre Bedeutung gewinnen, wie bei der Anwendung akustischer Signale, beim Percutiren u. dgl.

[1] 1. Aufl. 364: »Es ist zwar wahrscheinlich, daß die aus der Klangverwandtschaft entspringenden Eigenschaften die sichere Bestimmung der Tonverhältnisse unterstützen, aber als die eigentliche Grundlage derselben kann man sie unmöglich betrachten.« »Die Ordnung der Tonreihe muß also darauf beruhen, daß wir an Oktave und Grundton, Quinte und Grundton u. s. w. immer dieselben Unterschiede der Empfindung erkennen, welche absolute Höhe die Töne auch haben mögen.«

läufig nur bemerkt, daß er damit in einen Zirkel geräth, weil, wie oben angedeutet, diese angeblichen Maßbeziehungen selbst sich bereits auf das durch die Harmonie beeinflußte musikalische Gehör gründen.

Als eine andere unvermeidliche Konsequenz, die Wundt jedoch noch gar nicht gezogen hat, erscheint mir die Beseitigung seines »allgemeinen Gesetzes der Beziehung«, welches für das gesammte psychische Gebiet gelten und das Weber'sche Gesetz als einen besonderen Fall in sich schließen sollte. Wenn dieses letztere wirklich sich auf jenes allgemeinere Gesetz zurückführen läßt (was ich nicht beurtheilen kann, da ich den Sinn des Beziehungsgesetzes selbst nie verstehen konnte, — was aber Wundt behauptet[1]), und wenn die specielle Form mit Thatsachen im Widerspruch steht, so kann auch das allgemeine Gesetz nicht mehr gehalten werden, da doch jede Ausnahme ein allgemeines Gesetz als solches zu Nichte macht.

Aus den Luft'schen Versuchen schließt Wundt ferner, daß die äußerste Grenze für die Unterscheidung zweier Töne, in Differenzen der Schwingungszahlen ausgedrückt, von Preyer, der sie = $1/3$ Schwingung setzte, noch zu hoch angegeben war, indem sich noch die Hälfte dieses Betrages deutlich unterscheiden ließ. Indessen gilt dies nur für die Gegend des *C*, wo 0,15 Schwingung (d. i. etwa $1/27$ Halbton) unterscheidbar war. Von da stieg die Schwelle im Ganzen bis c^4, wo sie 0,36 Schwingung (d. i. $1/355$ Halbton) betrug. Höher hinauf hat Luft nicht untersucht. Übrigens weichen die Beobachtungen Preyer's, wenn man genau zusieht, nicht wesentlich von diesen ab. Denn Preyer beobachtete in der zweigestrichenen Oktave, wo Luft die Schwelle = 0,25, also $1/4$ Schwingung fand, und Preyer giebt an (Grenzen der Tonwahrnehmung 28), daß er und ein sehr geübter Beobachter bei a^1, also nahe der zweigestrichenen Oktave, jedesmal noch $1/4$ Schwingung erkannten, wenn sie auch nicht sagen konnten welcher Ton der höhere sei, wonach auch bei Luft nicht gefragt war. Hier mag übrigens auch auf die Versuche G. Engel's an Joachim u. A. zurückgewiesen werden (vgl. diese Vierteljschr. 1886, S. 513), wonach von feinsten Ohren selbst 0,1 Schwingung in der Gegend des c^1 noch unterschieden, ja die relative Höhe beider Töne erkannt würde. Luft hatte sich nur »früher etwas mit Musik und Gesang beschäftigt.« Es wären also noch weitere Versuche an Individuen der genannten Art auszuführen, um die äußersten möglichen Grenzen festzustellen.

---

[1] I, 377: »Psychologisch läßt sich nämlich offenbar das Weber'sche Gesetz auf die allgemeinere Erfahrung zurückführen, daß wir in unserem Bewußtsein kein absolutes sondern nur ein relatives Maß besitzen für die Intensität der in ihm vorhandenen Zustände, daß wir also je einen Zustand an einem anderen messen, mit dem wir ihn zunächst zu vergleichen veranlaßt sind. Wir können auf diese Weise das Weber'sche Gesetz als einen Specialfall eines allgemeineren Gesetzes der Beziehung oder der Relativität unserer inneren Zustände auffassen .... dessen Gültigkeit wir noch auf andern Gebieten, namentlich bei der qualitativen Vergleichung der Empfindungen .... bestätigen werden.«

»Je einen Zustand an einem andern messen, mit dem wir ihn zunächst zu vergleichen veranlaßt sind« — das ist mir zu unbestimmt ausgedrückt, um etwas dabei zu denken. Man sollte meinen, daß wir auch Naturgegenstände nie an etwas Anderem messen als an Solchem, womit wir sie zunächst zu vergleichen veranlaßt sind, sei dies nun ein Meterstab oder sonst ein Gegenstand. Aber eine solche lächerliche Trivialität kann doch unmöglich Wundt bei der Schöpfung seines Gesetzes vorgeschwebt haben. Neuerdings sind übrigens auch von Arwid Grotenfelt (Das Weber'sche Gesetz und die psychische Relativität. Helsingfors 1888, S. 54 f., 101 f.) die Unbestimmtheiten und Widersprüche Wundt's in dieser Sache bemerkt und weitläufiger auseinandergesetzt worden.

Die Definitionen von Zusammenklang, Kombinationston, Schwebung (434) schließen sich an Helmholtz an. Wundt bestreitet aber, daß wir mehr als 60 Schwebungen in der Sekunde noch wahrnehmen könnten, während nach Helmholtz bis zu 132 unterschieden werden können. Helmholtz fügt sogar bei: »Viel höhere und hinreichend starke Töne würden vielleicht noch mehr hören lassen.« Ich muß mich hier entschieden auf Helmholtz' Seite stellen. Nach meiner Beobachtung und derjenigen mehrerer anderer Personen ist die Rauhigkeit (denn um eine solche handelt sich's natürlich, nicht um ein Zählen der Intermissionen) sogar bei 264 Schwebungen in der Sekunde noch ganz deutlich. Man gebe nur auf der Orgel (Hohlflöte, Rohrflöte, auch Geigenprincipal 4 Fuß) die Töne c^3 und e^3 oder e^3 und g^3 zusammen an und vergleiche den Eindruck mit dem eines einzelnen dieser Töne, so wird wohl auch der ungeübte Beobachter nicht im Zweifel bleiben, daß dem Zusammenklang eine merkliche Rauhigkeit gegenüber dem Einzelklang anhaftet. Das Tonpaar c^3 und e^3 oder e^3 und g^3 giebt aber je 264 Schwebungen[1]. Also nicht einmal hervorragende Stärke oder ungewöhnliche Höhe ist nötig.

Zuletzt handelt der I. Band noch vom »Gefühlston« der Empfindungen, dem an die Empfindungen geknüpften Moment der Lust oder Unlust. Hier sind besonders die Gefühle, »die sich an die Klangfarbe anschließen«, aus den einfachen Tongefühlen abgeleitet, worauf wir schon bei anderer Gelegenheit als auf einen verdienstlichen Versuch hinwiesen (s. diese Vierteljschr. 1888, 149).

Von den Gehörsempfindungen unterscheidet Wundt nun im II. Band die Gehörsvorstellungen, wobei er unter einer Vorstellung »das in unserem Bewußtsein erzeugte Bild eines Gegenstandes oder eines Vorganges der Außenwelt« versteht. Es will mir zwar nicht gelingen, diese Definition gerade auf Gehörsvorstellungen, auf Intervalle, Akkorde u. s. f. (denn diese werden hier behandelt) anzuwenden. Doch den Musiker wird die allgemeine Definition der »Vorstellung« überhaupt weniger interessiren als die der besonderen Phänomene. Hier geht Wundt aus von der Klangverwandtschaft (43). Verwandt nennt er mit Helmholtz Klänge, wenn sie irgendwelche Tonempfindungen gemein haben. Konstant nennt er die Verwandtschaft, wenn Theiltöne von einer bestimmten unveränderlichen Höhe bei einer gewissen Klasse von Klängen wiederkehren (so sind die gleichartigen Vokalklänge z. B. alle »i« unter sich verwandt) oder auch, wenn eine bestimmte durch ihre Ordnungszahl charakterisirte Klasse von Theiltönen wiederkehrt (wie bei den Klängen eines und desselben Instrumentes, welche z. B. nur geradzahlige Theiltöne enthalten). Variabel nennt er die Klangverwandtschaft, »wenn zwei Klänge je nach dem Verhältniß ihrer Tonhöhe in wechselndem Grade übereinstimmen, während der allgemeine Charakter derselben unverändert bleibt« (eine etwas verschwommene Definition des musikalischen Intervallbegriffes). Diese variable Klangverwandtschaft ist wieder direkt oder indirekt, je nachdem die beiden Klänge gewisse Bestandtheile gemein haben oder selbst Bestandtheile eines gemeinsamen Grundklanges bilden. Dies ist die v. Öttingen'sche Unterscheidung der tonischen und phonischen Verwandtschaft. Nur Schade, daß Wundt den Namen geändert und eine Bezeichnung gewählt hat, welche bereits in einem anderen durchaus passenderen Sinn verwendet wird (direkt oder unmittelbar verwandt sind zwei unter sich konsonante Klänge, indirekt verwandt solche, deren jeder mit einem gemeinsamen dritten konsonirt). Auch die allgemeineren Ausdrücke:

[1] Die Pfeifen, welche ich hierzu benutzte, waren zum Behuf anderer Versuche aus der temperirten in die reine Stimmung gebracht, daher ist die obige Zahl für beide Intervalle genau.

»konstante und variable Klangverwandtschaft« erscheinen wenig bezeichnend und mit etwas kühner Logik gebildet, da ja nicht die Verwandtschaft variabel oder konstant sein soll, sondern die Theiltöne, durch welche sie hergestellt wird. Warum sollen wir nicht einfach die thatsächlichen Unterschiede namhaft machen: Verwandtschaft durch gleiche oder gleichliegende Theiltöne — Verwandtschaft durch gemeinsame Theiltöne (Obertöne oder Grundtöne bez. Differenztöne). Ich würde sogar noch einfacher statt Verwandtschaft Ähnlichkeit sagen. Das erstere Wort ist schon eine Hypothese, und von Einigen, auch von mir, wird geleugnet, daß Verwandtschaft im musikalischen Sinne wirklich durch Theiltöne gegeben sei. Dagegen kann kein Streit darüber sein, daß in allen genannten Fällen Unterschiede in der Weise, wie zwei Klänge einander ähnlich sein können, vorliegen. Dieses also wäre die genaueste, den Thatsachen unmittelbar angepaßte und darum auch verständlichste Ausdrucksweise: Ähnlichkeit durch gleiche (gleichliegende) — Ähnlichkeit durch gemeinsame Theiltöne.
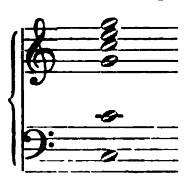
Gegenüber den früheren Auflagen giebt die dritte hier übrigens sowohl Klärungen in den allgemeinen Bestimmungen als Zusätze in der Ausführung, letztere namentlich hinsichtlich der Vokaltheorie und der direkten Verwandtschaft. Diese, also z. B. die Verwandtschaft zweier Klänge, um derenwillen einer als Oktave oder Quinte des anderen bezeichnet wird, betrachtet Wundt zugleich als Ursache für den Eindruck der Klangeinheit, der allen harmonischen Intervallen zukomme. Dieser Eindruck trete um so deutlicher auf, je intensiver die übereinstimmenden Theiltöne seien. Wenn man dieselben künstlich noch mehr verstärke, so wachse auch noch der Eindruck der Klangeinheit. »Bei der Quinte kann dies soweit gehen, daß sie fast wie ein Einzelklang erscheint.«

Bei diesem wichtigen Punkte müssen wir etwas verweilen. *c* und *g* haben den Theilton g^1 gemein. Ich verstärke denselben, indem ich ihn mit den beiden ersten zusammen angebe: c-g-g^1. Eine Erhöhung der Klangeinheit kann ich nicht bemerken. Höchstens insofern als nun die beiden höheren Töne dieses Zusammenklangs eine Oktave untereinander bilden, welche allerdings einheitlicher als die Quinte erscheint (und zwar, im Widerspruch mit Wundt's Theorie, auch bei ganz einfachen Tönen). Aber die Quinte selbst behält genau das Maß von »Klangeinheit«, welches sie vorher hatte. Und wie, wenn wir eine große Septime nehmen? *c* und *h* haben auch einen gemeinsamen Oberton, h^3. Man gebe nun diesen Ton mit beiden zusammen an und beobachte, ob der Eindruck der Klangeinheit dadurch erhöht wird!

Wundt sucht von hier aus auch die Empfindung der Klangeinheit bei Einzelklängen zu erklären. Die gewöhnliche, von ihm selbst früher getheilte Ansicht, daß die viel größere Stärke des Grundtons gegenüber den Obertönen Schuld sei, scheint ihm nur in sehr beschränktem Maße richtig, nur insoweit nämlich, als der Grundton nicht so schwach sein darf, daß er gegen die Obertöne verschwindet. Die Klangeinheit werde nicht geschwächt, wenn die Obertöne ebenso stark, ja einzelne sogar stärker seien als der Grundton. (Nicht also einer Beschränkung bedürfte hiernach die gewöhnliche Ansicht, sondern einer Erweiterung.) »Man kann sich hievon an dem Obertöneapparat überzeugen, wenn man z. B. zuerst den Durakkord 4 : 5 : 6 angiebt und dann dessen drei Untertöne 1, 2, 3 in gleicher Stärke hinzufügt: die bei dem Dreiklang trotz der auch hier nicht fehlenden Empfindung der Klangeinheit so ausgeprägte Vorstellung eines Zusammenstimmens mehrerer Töne hört augenblicklich ganz auf, und man glaubt nur noch einen einzigen Klang von sehr voller Klangfarbe zu hören. Die Bedingung für das Zustandekommen der Vorstellung eines Einzelklanges ist also lediglich die, daß in einer Reihe von Tönen, deren Schwingungszahlen der Reihe der einfachen ganzen

Zahlen entsprechen, der Grundton mit der Schwingungszahl 1 in hinreichender Stärke vorkomme.« (53—54). Unter »hinreichender Stärke« ist nach dem Vorigen zu verstehen, daß er nicht gegen die übrigen verschwinde.

Man muß wissen, daß der Obertonapparat aus einer Reihe von Zungen besteht, die lauter gleich starke Klänge angeben, und nur darum von Appunn Obertonapparat genannt worden ist, weil diese selbständigen gleichstarken Klänge in demselben Zahlenverhältniß unter einander stehen wie die harmonischen Theiltöne eines Klanges. Man kann also zu dem beschriebenen Experiment auch ein Klavier verwenden, nur müssen die bezüglichen Töne, wenn höchste Genauigkeit erstrebt wird, aus der temperirten in die reine Stimmung gebracht werden (ganz rein pflegen sich indessen auch die Zungen nicht zu halten). Töne von dem Verhältniß 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 sind nun beispielsweise die folgenden:

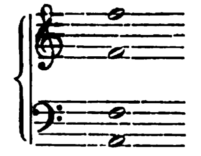


Wundt behauptet also: 1) daß bei den drei oberen Tönen die Vorstellung eines Zusammenstimmens mehrerer Töne ausgeprägt sei, während zugleich die Empfindung der Klangeinheit nicht fehle. Was er damit sagen will, kann ich mir diesesmal sehr wohl denken; aber so ausgedrückt sieht es doch einer contradictio in adjecto sprechend ähnlich. In den Ausdrücken »Empfindung« und »Vorstellung« kann die Lösung nicht liegen, denn Wundt gebraucht gerade hier »Empfindung der Klangeinheit« und »Vorstellung der Klangeinheit« fortwährend in gleichem Sinne. Ohnedies würde seine Definition der »Vorstellung« im engeren Sinn hier keine Anwendung leiden, und ist auch selbstverständlich, daß das Erfassen der Einheit und das der Mehrheit Sache einer und derselben psychischen Thätigkeit ist, wie man sie auch nenne.

Wundt behauptet 2) daß bei der Hinzufügung der drei unteren Töne die Vorstellung eines Zusammenstimmens mehrerer Töne augenblicklich ganz aufhöre und nur die eines einzigen Klanges zurückbleibe. Möge denn Jeder den Versuch machen — ich kann mich von diesem merkwürdigen Effekt nicht überzeugen. Gewiß ist es ja, daß sechs Töne weniger leicht zu analysiren und völlig deutlich auseinanderzuhalten sind, als drei. Wenn man die linke Hand quer über die ganze kleine Oktave legt, so ist diese Art von Klangeinheit, nämlich die durch Vermehrung der Töne entstehende Schwierigkeit der Analyse, noch größer. Auch wächst diese Schwierigkeit, wenn wir den obigen Versuch zwei Oktaven tiefer machen, weil sehr tiefe Töne an sich schon schwerer auseinander zu halten sind, mögen sie in was immer für Verhältnissen unter sich stehen; in der That geht es beim Obertonapparat in die Kontraoktave hinab, der Ton 1 ist hier = C_1. Dazu kommt noch die Unzahl der Obertöne und die mächtigen Stöße dieser tiefen Klangmasse. Das sind aber alles Nebenumstände, die mit den Schwingungsverhältnissen der Grundtöne selbst, 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, und speziell mit dem Hinzutreten des Tones 1 nichts zu thun haben.

Ich gebe zu, daß durch Beifügung der drei unteren Töne der einheitliche Eindruck des Gesammtklanges noch in anderer Weise, in anderem Sinne erhöht wird. Es ist nicht gleichgültig, welche Töne man hinzufügt. Die Töne 1, 2 und 4, sowie 3 und 6 stehen untereinander im Oktavenverhältniß. Oktaven klingen

aber, wie erwähnt und bekannt, auch bei einfachen Tönen und aus Gründen, welche der Theorie bisher unzugänglich geblieben sind, nahezu unisono. Der Oktaveneindruck wird somit im Ganzen herrschend. Aber dies bewirkt wieder nicht ausschließlich der Ton 1. Auch wenn wir 2 allein hinzufügen, wächst dieser Eindruck. Er entsteht ebenso, wenn wir z. B. den Zusammenklang



angeben, also 5 : 8 : 16 : 32.

Ich muß demnach in Abrede stellen, daß gerade der Ton 1 die Kraft (s. z. s. die spezifische Energie) besitze, aus mehreren Klängen Einen zu machen.

Gegen die Erklärung der Verwandtschaft ebenso wie der sog. Klangeinheit aus zusammenfallenden Theiltönen ist u. A. eingewandt worden, daß man bei gleichzeitigem Erklingen von c und g doch nicht wissen kann, daß der Theilton g^1, der gleichzeitig mitklingt, beiden gemeinsam zugehört. g^1 ist eben ein schwacher dritter Ton. Hört man ihn überhaupt heraus, so kann man ihm doch nicht anhören, daß er gemeinsamer Oberton der beiden anderen ist. Hört man ihn nicht heraus, so kann er nur etwa die Klangfarbe des Ganzen mitbestimmen.

Wundt verwahrt sich in der neuen Auflage gegen diesen Einwand. Nicht dadurch daß der Theilton als beiden Grundtönen zugehörig empfunden werde, entstehe die Vorstellung der Klangeinheit der Grundtöne, sondern dadurch daß er stärker erklinge, wenn diese zusammen angegeben werden, als wenn einer allein. Aber damit ist offenbar nicht geholfen: wie soll der Ton, solange er eben nur als ein dritter dabei ist, die Einheit der beiden ersten herstellen oder vermehren und nicht vielmehr vermindern, und um so mehr, je stärker er ist? Nur wenn er als ein gemeinsamer Bestandtheil beider erkannt würde, ließe es sich etwa begreifen. Der Einwand besteht also in seiner vollen Kraft.

Weiter behauptet Wundt noch, daß man durch willkürliche Verstärkung einzelner Theiltöne ein Intervall einem anderen ähnlich machen könne. Jedes Intervall enthält nämlich in den Obertönen Nebenintervalle; z. B. die Klänge c und f, die eine Quarte bilden, enthalten als Obertöne von $c : c^1, g^1, c^2, e^2, g^2$, und als Obertöne von $f : f^1, c^2, f^2, a^2, c^3$. Diese Obertöne bilden unter sich eine große Anzahl von Nebenintervallen. Durch entsprechende Verstärkungen treten also diese mehr hervor. Daß aber hiedurch der Intervallcharakter von $c—f$ selbst etwa dem einer Terz (durch Verstärkung von c^2 und e^2 oder e^2 und g^2) oder Sexte (durch Verstärkung von e^2 und c^3) oder Sekunde (durch Verstärkung von g^2 und a^2) genähert werden könne, kann ich leider wiederum nicht bestätigen. Die Behauptung ist wohl wieder nur ein Ausfluß der Theorie, deren Anhänger nachträglich etwas Derartiges zu finden glauben mögen; aber das musikalische Ohr bestätigt es nicht, ihm bleibt die Quarte alle Zeit eine Quarte.

Wir übergehen die Lehre von der indirekten Verwandtschaft (56), worin besonders der Unterschied von Moll und Dur aus den Beitönen hergeleitet wird. Ein ganz neuer Abschnitt gegenüber den früheren Auflagen fesselt mehr die Aufmerksamkeit: »Konsonanz und Harmonie« (63). Konsonanz faßt Wundt als identisch mit direkter Klangverwandtschaft, also beruhend auf identischen Obertönen, während Harmonie »eine Übereinstimmung von Klängen ist, welche auf der Beziehung verschiedener Töne zu einander beruht, die unmittelbar als eine passende empfunden wird.« Damit die Erklärung nicht auch auf die Melodie passe, muß

man jedenfalls die Gleichzeitigkeit der Töne mit hinein nehmen. Ob sie sonst hinreicht, mag hier dahingestellt bleiben. Zur Harmonie ist nach Wundt's weiteren Erläuterungen Konsonanz nicht erforderlich, sie läßt sich auch mit fast völlig obertonfreien Klängen erzeugen, doch wird sie durch gemeinsame Obertöne und ebenso durch die Differenztöne unterstützt. Ein mitwirkendes Moment sind auch die Maßbeziehungen (Entfernungen) zwischen den Tönen. Hier stützt sich Wundt auf die Lorenz'schen Versuche und deduzirt daraus Weiteres über Dur und Moll (67), üder Dominante, Leitton u. dgl.

Ein folgender Abschnitt behandelt die rhythmische Verbindung der Schallvorstellungen (72), die Taktarten, die Melodie[1]; ein letzter Abschnitt in der Lehre von den Gehörvorstellungen ist deren Lokalisation (80) gewidmet.

Die Betrachtung der ästhetischen Elementargefühle (209) führt kurz wieder auf musikalische Dinge und zwar wiederum besonders auf Dur und Moll. Die Bemerkungen über experimentelle Untersuchung des Tongedächtnisses (360) liefern kaum musikalische Ausbeute. Dann begegnen uns noch einige Zeilen über Musik im Verhältniß zu den Affekten (427) und Bemerkungen über den Ursprung der Musik (525, 529), welche freilich auf die eigentlichen Schwierigkeiten dieses Problems, wie die erste Bildung und die mannigfache Ausgestaltung der Leitern, nicht eingehen.

Aber dies soll nicht wieder ein Tadel sein. Denn man kann in einem Lehrbuch der Psychologie nicht Alles erledigen. Vielmehr dürfen wir uns über den Umfang, in welchem Wundt gegenüber den meisten früheren Psychologen das Tongebiet berücksichtigt und verwerthet, nur freuen. Sein Werk bleibt überhaupt in Rücksicht auf die ihm zu Grunde liegende Kenntniß der Erscheinungen und der Litteratur verschiedenartiger Gebiete alles Ruhmes würdig. Um so mehr ist nur zu bedauern, daß sich damit nicht zugleich größere Genauigkeit in der Beschreibung der Thatsachen und größere Klarheit in der Definition der Begriffe verbindet, als es nach den zahlreichen Erinnerungen, zu denen wir uns gezwungen sahen, der Fall ist.

Halle a. S.

C. Stumpf.

---

[1] Irrthümlich nennt Wundt hier (79) den langen *Es*-dur-Akkord zum Anfang der »Nibelungen« einen »die Grenzen alles Zeitmaßes weit überschreitenden Orgelpunkt«. Dies ist überhaupt kein Orgelpunkt, sondern das Gegentheil davon, da dem Orgelpunkt gerade die Veränderung der Harmonie während des Liegenbleibens einer Stimme wesentlich ist.

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,

Bibliothekar und erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Geschichte der Musik.

Ademollo, *la bell' Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del seicento. IX, 359 p. con ritratto. 16. Citta di Castello, Lupi. l. 6.*

Annuaire *du conservatoire Royal de musique de Bruxelles 11. année, avec le portrait de F. Chiaramonte. Gand et Bruxelles. 230 S. 8.*

Bedeutung, die epochemachende des Pontificates Leo XIII. für die Reform des kirchlichen Gesanges. Festrede. 16 S. gr. 8. Frankfurt a. M., A. Foesser Nachfolger. n. 20 *Pf.*

Bellaigne, *C., l'année musicale. Octobre 1886 à octobre 1887. 18. Paris, Ch. Delagrave. 5 fr.*

Bericht, siebzehnter des Königl. Konservatoriums für Musik in Dresden. 32. Studienjahr 1887/88. 41 S. 8. Dresden, Georg Tamme. n. 20 Pf.

Biographien schweizerischer Tonkünstler. Carl Attenhofer von A. Glück. 16 S. gr. 8. m. Bild. Leipzig, Gebr. Hug, Verlags-Conto. n. 50 *Pf.*

——, do. Friedrich Hegar v. A. Glück. 16 S. gr. 8 m. Bild. Ebdb. n. 50 *Pf.*

——, do. Theodor Kirchner v. A. Niggli. 18 S. gr. 8 m. Bild. Ebda. n. 50 *Pf.*

——, do. Gustav Weber v. A. Schneider. 32 S. gr. 8 m. Bild. Ebda. n. 50 *Pf.*

Böck, J. Die Beethoven-Sammmlung in Heiligenstadt bei Wien. In: Berl. Tageblatt Nr. 629 v. 12. Dec. 1887.

Brambach, W., Die Reichenauer Sängerschule. Beiträge zur Geschichte der Gelehrsamkeit und zur Kenntniss mittelalterlicher Musikhandschriften. 2 Bl. IV u. 43 S. 8. Mit einer Facsimiletafel (im 2. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen). Leipzig, O. Harrassowitz 1888 n. 3 *M.*

Brendel, F., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis zur Gegenwart. 7. Aufl. Lief. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (Schluß). 636 S. gr. 8. Leipzig, Heinrich Matthes, Verlag (Hermann Voigt) à n. 1 *M.*

Briefe von Felix Mendelssohn an Aloys Fuchs. Mit Einleitung von Eduard Hanslick. Deutsche Rundschau Jahrg. 15. Heft 1. Oct. 1888 S. 65—85.

—— von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles. Herausg. v. F. Moscheles. 287 S. 8. Leipzig, Duncker und Humblot. 1888. n. 6 *M.*, geb. n. 7 *M.*

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bde. 298 u. 328 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 12 *M*. geb. n. 14 *M* 50 *Pf*.

Charles, M., Zeitgenössische Tondichter. Studien und Skizzen. VI, 304 S. 8. Leipzig, Roßberg'sche Buchhandlung. n. 4 *M*, geb. n. 5 *M* 50 *Pf*.

Chopin, F., Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Kompositionen. Neue umgearbeitete und vervollständigte Ausgabe. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 *M*.

Cohen, *Fr. L., The rise and development of Synagoge Music. London, Wertheimer, Leä & Co.*

Couwenbergh, *H. V., L'orgue ancien et moderne. Lierre, Joseph van In & Cie.* gr. 8. XIV und 364 S.

Eckardt, J., Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. VI, 289 S. 8. Leipzig, Duncker und Humblot. n. 5 *M* 60 *Pf*, geb. n. 6 *M* 60 *Pf*.

Engel, K., die Don-Juan-Sage auf der Bühne. 265 S. 8. Dresden, E. Pierson's Verlag. n. 3 *M* 50 *Pf*.

Engl, J. E., W. A. Mozart in den Schilderungen seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben und im Bilde nebst Mittheilungen: »Aus dem Salzburger Mozart-Album.« 91 S. gr. 8. Mit 5 Kunstbeilagen. Salzburg, Herm. Kerber. n. 2 *M* 50 *Pf*.

Ernouf, *Baron, Compositeurs célèbres. Orné de 5 portraits. 8. Paris, Perrin et Co, 4 fr.*

Eulenburg's musikalischer Haus- und Familienkalender f. 1889. Herausg. v. F. Huldschinsky. 103 S. 4⁰. Mit Illustr. Leipzig, Ernst Eulenburg, n. 1 *M*.

Fellner, Richard, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermann's Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart, Cotta.

Frimmel, Th., Neue Beethoveniana. VIII, 334 S. Mit 3 Heliogravuren und 3 Phototypien. Wien, Karl Gerold's Sohn in Comm. geb. n. 10 *M*.

Gaspari, *Gaetano, Catalogo della Biblioteca musicale del Liceo di Bologna. Vol. I. Teorica. Dispensa 1 e 2. Bologna, Libreria Romagnoli Dall' Acqua.*

Gregoir, *Ed. G. J., Documents pour servir à l'histoire de la musique. Bruxelles, Paris, Londres, Mayence et Anvers, Schott frères. deux volumes.*

Haass, C., lustige und ernste Musikantengeschichten. 224 S. 8. Münster, Ferdinand Schöningh. n. 1 *M* 80 *Pf*.

Handbuch der musikalischen Litteratur oder Verzeichniß der im deutschen Reiche und den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien etc. 9. Band oder 6. Ergänzungsband. 1880 bis 1886. CXCVIII, 773 S. 4⁰. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 66 *M*, Schreibpapier n. 88 *M*.

Hensel, S., die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern. Mit 8 Porträts. 2 Bde. 6. Aufl. XV, 383 u. VII, 400 S. gr. 8. Berlin, B. Behr's Verlag (E. Bock). n. 12 *M*, geb. n. 14 *M* 50 *Pf*.

Hesse's, M., deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1889. 384 S. 16. Mit 8 Porträts. Leipzig, M. Hesse's Verlag. Geb. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches für das Jahr 1888. Red. v. F. X. Haberl. XXIV, 112 S. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 1 *M* 60 *Pf*.

Imbert, *H., Profils de musiciens. Avec une préface par Ed. Schuré. 8. Paris, Librairie Fischbacher. 3 fr.*

Julien, *Adolphe, Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres. Ouvrage orné de quatorze lithographies originales par M. Fontin-Latour, de douze portraits de Hector Berlioz, de trois planches hors texte et de 122 gravures, scènes théâtrales, caricatures, portraits d'artistes, autographes etc. Paris. A la librairie de l'art 29 Cité d'Antin. 1888. Lex. Form. 8. 387 S.*

Kalischer, A. C., L. v. Beethoven und der junge Meyerbeer. In: Berliner Tageblatt. Nr. 603, 616. 28. Nov. 5. Dec. 1887.
Kohut, A., Friedrich Wieck und seine Töchter. Dresden und Leipzig, Pierson's Verlag. 1888.
Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik Lfg. 6, 7, 8, 9, 10. 11, 12, 13. (1. Bd. VIII u. S. 401—861. 2. Bd. S. 1—160.) gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à n. 1 *M*. [S. ob. Bd. I, S. 139].
Lessmann, O., Nachtrag zu Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur. 2. Aufl. 14 S. gr. 8. Mit Porträt. Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin. (Richard Schoetz). Gratis.
Lettres de W. A. Mozart, traduites par H. de Curzon. 8. Paris, Hachette et Cie. 10 fr.
von Liliencron, R., Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrh. Originalpartitur mit Übertragung in moderne Notenschrift. 71 u. 34 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 *M*. Daraus einzeln: Neue Partitur zum Schulgebrauch. n. 1 *M*.
Marsop, P., Zum Don-Juan-Jubiläum. In: Die Gegenwart 1887 Nr. 44 u. 45.
——, Die Pariser und die Wiener Operette. In: Die Gegenwart 1888 Nr. 16, 17.
——, Othello, ein Musikdrama. In: Die Gegenwart 1888 Nr. 12.
——, Eine Pietätsfrage. Die erste Aufführung von Richard Wagner's »Feen«. In: Die Gegenwart 1888. Nr. 28.
Martinsen, W., Goethe's Singspiele im Verhältniß zu den Weiße'schen Operetten. VIII, 51 S. gr. 8. Gießen, J. Ricker'sche Buchh., Verlags-Conto. n. 1 *M*.
Martiny, *J., Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqù à nos jours. Paris, Vaillant-Carmanne. 700 p. 8⁰ et six planches.*
Matthew, *J. E., A popular history of music. 4⁰. London, Grevel and Co. 12 sh.*
Maurel, *V., A propos de la mise en scène du drame lyrique Otello de Verdi, étude précédée d'aperçus sur le théâtre chanté en 1887, 16⁰. Rome, Bocca fratri 1888.*
Mercy-Argenteau, *Comtesse de, César Cui. Esquisse critique. Paris, Librairie Fischbacher. 1888. 8. 216 S.*
Merz, O., Zur Chronik der Münchener Oper. Theaterbriefe und Berichte. 1. Bd. VIII, 159 S. 8. München, G. Franz'sche Verlagshandlung, J. Roth. n. 1 *M* 20 *Pf*.
Michaelis, A., Allgemeiner Führer durch die Musik-Litteratur. VII, 64 S. 8. Halle, A. Michaelis. n. 1 *M*.
Molta, *Musici alla corte degli Sforza, richerche e documenti milanesi. 150 p. 8. Milano, tip. Bortolotti di Giuseppe Prato.*
Monard, *L., Essai sur Hector Berlioz, 8. Paris, Librairie Fischbacher. 1 fr.*
The Musical Directory Annual and Almanack. *London, Rudall Carle & Co. 3 s. 3 d.*
The Musical Year-Book of the United States. *By G. H. Wilson. Fifth Volume. 1887/8. Boston, Mass.: Alfred Mudge and Son.*
Musikens Historie *fra de oeldste Tider til vore Dage. Populaert fremstillet. (anonym). Kopenhagen, Bergmann. 6 Kr. 50 Oer.* (Mit einer Übersicht über die Musik von Dänemark, Norwegen und Schweden.)
Musiker-Biographien. 8. Bd. Liszt. 2. Theil v. A. Göllerich. (Universal-Bibliothek Nr. 2392). 136 S. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. n. 20 *Pf*.
——. 9. Bd. Gluck von H. Welti. (Universal-Bibliothek Nr. 2421). 87 S. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. n. 20 *Pf*.
Musik-Taschenbuch, Erklärung der musikalischen Kunstausdrücke von H. Riemann. Katechismus der Musik von O. Schwalm. Tabellen zur Musikge-

schichte von H. Riemann. Tonkünstler-Lexikon. Führer durch die Klavier-Litteratur. 4. Aufl. 16. Hannover, Steingräber's Verlag. 326 S. Kart. n. 1 ℳ.

Musiol, R., Konversations-Lexikon der Tonkunst. 358 S. gr. 8. Stuttgart, Karl Grüninger. n. 5 ℳ, geb. n. 6 ℳ.

——, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Aufl. (Weber's illustrirte Katechismen. Nr. 80). VIII, 279 S. 8. Leipzig, J. J. Weber. Geb. n. 2 ℳ 50 ₰.

Nietzsche, Friedrich, Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Leipzig, C. G. Naumann. o. J.

***Noël,** E. et G. **Stoullig,** Les annales du théâtre et de la musique. 13. Année. 1887. 18. Paris, G. Charpentier et Co. 3 fr. 50 c.*

Pfülf, O., Erinnerungen an P. Adolf von Doss S. J. (Kirchenmusiker). Freiburg i. B., A. Herder.

Piumati, G., musikalisches Fremdwörterbuch. 64 S. 16. Stuttgart, Karl Grüninger. Kart. n. 30 ₰.

Pohl, R., die Höhenzüge der musikalischen Entwickelung. XIV, 373 S. 8 m. 4 Tab. Leipzig, B. Elischer's Nachfolger. n. 6 ℳ, geb. n. 7 ℳ.

Prosnitz, A., Handbuch der Klavier-Litteratur von 1450 bis 1830. Historisch-kritische Übersicht. XXVI, 157 S. Wien, Karl Gerold's Sohn. n. 3 ℳ.

Rahm, M., Ein edler Geigenkünstler. Aus dem Leben eines unserer berühmtesten Geigen-Virtuosen. 3. Aufl. 23 S. 8. Bonn, Verlagsbuchhandlung J. Rahm. n. 40 ₰.

Ramann, L., Franz Liszt. 2. Bd. 1. Abth. Die Jahre 1841—47. VIII, 315 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 6 ℳ, geb. n. 7 ℳ 50 ₰.

Reimann, H., Der junge Liszt. (Paris, 1823—1834). In: Unsere Zeit, Jhrg. 1888. Heft 7 S. 29—39.

Reissmann, A., Friedrich Lux. Sein Leben und seine Werke. 130 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ, geb. n. 4 ℳ 50 ₰.

***Ricci,** C., I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica con sette illustrazioni. Bologna, Monti. 1888. Volume in 8º di pag. 737.*

——, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo. Roma, Pasqualucci 1888.*

Rosenberg, Felix, Über eine Sammlung deutscher Volks- und Gesellschaftslieder in hebräischen Lettern. Berliner Inaugural-Dissertation. 1888.

Roth, Th., Führer durch die Violoncell-Litteratur. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. In englisch Leinen. n. 1 ℳ.

Runze, M., Loewe redivivus. XXXI, 415 S. Berlin, Karl Duncker's Verlag. n. 3 ℳ.

Ruthardt, A., Das Klavier. Geschichtlicher Abriß des Ursprunges, sowie der Entwickelung des Stils und der Technik dieses Instruments. V, 60 S. 12. Leipzig, Gebr. Hug Verlags-Conto. n. 1 ℳ.

Sandberger, A., Leben und Wirken des Dichtermusikers Peter Cornelius. 8. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1 ℳ 20 ₰.

***Scheelund,** T., Beethoven, et omrids af hans livshistorie efter aeldre og nyere kilder. 8. Kopenhagen, Schubothe. 4 kr.*

Schmidt-Bode, Iohs, Kaspar Jakob Bischoff. Ein moderner Kirchenkomponist. Biographische Skizze. Als Manuskript gedruckt. Mainz. Druck von Kurt Wallau. 1888. 8. 30 S.

Schnyder von Wartensee, Lebenserinnerungen. Zürich, Hug.

Schultze, Dr. ph. Fritz, Das neue Deutschland, seine alten Heldensagen und Richard Wagner. Leipzig, Ernst Günther. 1888.

Schuré, E., Das musikalische Drama. Verdeutscht v. H. v. Wolzogen. 2 Theile in 1 Band. 3. (Titel-) Aufl. VIII, 211 u. 172 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlags-Buchhandlung. n. 3 ℳ 50 ₰, geb. n. 4 ℳ 50 ₰.

Sergy, *E., Fanny Mendelssohn d'après les mémoires de son fils. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 5 fr.*

Skalla, F., Chronik des Musik-Vereins in Znaim. VIII, 164 S. gr. 8. Znaim, Fournier und Haberler. n. 2 ℳ 40 ₰.

Spitta, Ph., »Beethoveniana«. In: Deutsche Rundschau. 13. Jhrg. Heft 4. Januar 1888. S. 58—68.

Strohschneider, J. S., W. A. Mozart. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge Nr. 123.) 22 S. gr. 8. Prag, Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse. n. 30 ₰.

Sutherland Edwards, *H., The Prima Donna, her history and sorroundings from the seventeenth to the nineteenth Century. In two volumes. London, Remington & Co.*

Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel III, Stuk 1. (J. P. N. Land, Het Luitboek van Thysius. Vervolg.) Amsterdam, Frederik Muller. 1888.

Van der Straeten, *E., La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle, documents inédits et annotés. Tome VIII. 600 pages, deuxième partie des musiciens neerlandais en Espagne. Bruxelles, Schott frères.*

Verzeichniss der im J. 1887 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise, herausgegeben von F. Hofmeister. CV, 401 S. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 15 ℳ, Schreibpapier n. 17 ℳ.

Vogel, B., Johannes Brahms. Sein Lebensgang und eine Würdigung seiner Werke. VIII, 80 S. Mit Porträt. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 ℳ 20 ₰.

——, Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluß an die Gesammtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung betrachtet. 50 S. gr. 8. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. 60 ₰.

——, Anton Rubinstein. Biographischer Abriß nebst Charakteristik seiner Werke. VI, 82 S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 ℳ 20 ₰.

Vogel, C. B. und C. **Kipke,** Das königliche Konservatorium der Musik zu Leipzig. Geschichtliches und Biographisches. 47 S. 8. Mit Illustr. Leipzig, Edwin Schloemp. 1 ℳ.

Wagner, R., Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. L. 5—9. 10—13. 2. Bd. S. 97—215 u. 3. Bd. 322 S. 4. Bd. 346 S. u. 5. Bd. S. 1—96. Leipzig, E. W. Fritzsch. à n. 60 ₰. [S. ob. Bd. III, S. 615].

—— Ges. Schriften u. Dichtungen. 22—27. Lief. 8. Bd. 342 S. u. Bd. 9. S. 1—224. Ebda. à n. 60 ₰.

Wilsing, H., Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Einführung in Musik und Dichtung. VI, 71 S. 8. Leipzig, Edwin Schloemp. n. 1 ℳ 50 ₰, geb. n. 2 ℳ.

Wittwer, G., Die Festspiele von Bayreuth, ihre religiöse, künstlerische und nationale Bedeutung. 46 S. 8. Leipzig, Edwin Schloemp. n. 60 ₰.

Wohl, J., Franz Liszt. Erinnerungen einer Landsmännin. 235 S. 8. Jena, Hermann Costenoble. n. 3 ℳ, geb. n. 4 ℳ.

v. Wolzogen, H., thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal **nebst** einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas. 7. Aufl. 83 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlagsbuchh. n. 2 ℳ.

——, *Guide through the music of R. Wagner's the Ring of the Nibelung.* (Der Ring des Nibelungen). *Translated by E. v. Wolzogen. 3. Ed. 8^0^. Leipzig, Feodor Reinboth. n. 2 ℳ, geb. n. 2 ℳ 50 ₰.*

——, Wagneriana. Gesammelte Aufsätze über R. Wagner's Werke vom Ring bis

bis zum Gral. VI, 263 S. gr. 8. Leipzig, F. Freund, Buch- und Kunstverlag. n. 3 *M*.

Zahn, Johannes, Die Melodien der deutschen, evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt. Gütersloh, Bertelsmann. Heft 1—4. 8.

II. Theorie.

Baker, *Th., A manual of counterpoint, forming a sequel to Prof. O. Paul's manual of harmony. X, 131 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. pro eplt. n. 3 M.*

Baumert, L., Anleitung zur Ertheilung des Gesangunterrichtes in der Volksschule. 2. Aufl. VI, 109 S. gr. 8. Breslau, Ferdinand Hirt, Verlags-Buchhandlung. n. 1 *M*, geb. n. 1 *M* 25 *Pf*.

Bovet, H., Theoretisch-praktische Klavierschule für die Jugend. Neues System Fol. Düsseldorf, Friedrichstädtische Buch- und Kunsthandlung (F. Bagel & A. Schneider). 5 *M* 50 *Pf*.

Buttschardt's Wegweiser in der musikalischen Unterrichtslitteratur. I. Pianofortemusik zu 2 Händen. Führer durch die Klavier-Unterrichtslitteratur. 32 S. 8. Stuttgart, Greiner und Pfeiffer. n. 50 *Pf*.

Diehl, J., Praktisches Handbuch über die Theorie der Musik. IV, 67 S. gr. 8. Hamm, Carl Dietrich's Buchhandlung. n. 1 *M*.

Dittrich, O., Die Fremdwörter der Tonkunst. Vortrag. Nebst einem Verzeichnisse von Verdeutschungen entbehrlicher Fremdwörter der Tonkunst. 31 S. gr. 8. Dresden, Albanus'sche Buchdruckerei (Chr. Teich), Verlags-Conto. n. 50 *Pf*.

Eschmann-Dumur, *C., Guide du jeune pianiste. Classification méthodique et graduée d'oeuvres diverses pour piano. 2. Ed. 4⁰. XV, 346 S. Leipzig, Ernst Eulenburg. n. 4 M.*

Eschmann, J. C., Wegweiser durch die Klavier-Litteratur. 3. Aufl. v. A. Ruthardt. XVI, 204 S. 8. Leipzig, Gebr. Hug. n. 1 *M* 20 *Pf*, geb. n. 1 *M* 80 *Pf*.

Haller, M., Op. 36, Die harmonische Modulation der Kirchentonarten. 321 Modulationen. gr. 8. Regensburg, A. Coppenrath's Kirchen-Musik-Verlag (H. Pawlek). 4 *M* 50 *Pf*.

Hamonic, *P. et* ***E. Schwartz,*** *Manuel du chanteur et du professeur de chant. 18⁰. Paris, Librairie Fischbacher. 2 fr.*

Heinze, L., Theoretisch-praktische Musik- und Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen. Für österreichische Lehrerbildungsanstalten etc. eingerichtet von F. Krenn. 1. Theil. Musik- und Harmonielehre. 3. Aufl. VII, 172 S. gr. 8. Ober-Glogau, Heinrich Handel. n. 1 *M* 80 *Pf*.

Hennes, Aloys, Klavier-Unterrichtsbriefe. Eine neue und praktisch bewährte Lehrmethode in fünf Kursen von den ersten Anfangsgründen bis zum Studium der größeren Etuden von Bertini, Czerny und der leichteren Sonaten von Haydn, Mozart und Clementi. Kurs II. 29. Aufl. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 *M*. [S. ob. Bd. II S. 389.]

Hennig, C. R., Hilfsbuch beim theoretischen Unterricht in der Musik. 4. Aufl. IV, 50 S. 8. Leipzig, Gebrüder Hug, Verlags-Conto. 60 *Pf*.

Hepworth, G., Das B-A-C-H in J. S. Bach's Kunst der Fuge. 8. Leipzig, Edm. Stoll. 40 *Pf*.

Hoppe, W., Der erste Unterricht im Klavierspiel. Elementar-Pianoforte-Schule für Präparanden-Anstalten und Seminarien. 3. Aufl. 8. Leipzig, C. Merseburger. 2 *M* 40 *Pf*.

Huth, Farbige Noten. Vorschlag eines neuen vereinfachten Notensystems. Analogie zwischen Farben und Tönen. Mit 6 Farbentafeln. Hamburg u. Leipzig. Verlagsanstalt und Druckerei Aktiengesellschaft. 1888. Fol. 6 *M.*

Jadassohn, *A course of instruction on canon and fugue. Translated into English by G. (Tysen-) Wolff. VIII. 194 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 M, geb. n. 5 M 20 Pf.*

Kirnberger, U. S.. Lehr- und Übungsbuch des Gregorianischen Choralgesanges. 3. Aufl. 348 S. gr. 8. Freising, F. P. Datterer, Verlags-Buchhandlung. n. 3 *M.*

Köhler, L., Katechismus der Harmonielehre. IV, 80 S. gr. 8. Stuttgart, Karl Grüninger. n. 1 *M*, geb. n. 1 *M* 60 *Pf.*

——, Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. 1. Bd. Die Mechanik als Grundlage der Technik. 3. Aufl. revidirt von H. Riemann. XVI, 258 S. gr. 8. Mit 10 lith. Fig. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 6 *M.*, geb. n. 7 *M* 50 *Pf.*

Kretzschmar, H., Führer durch den Concertsaal. II. Abth., erster Theil: Kirchliche Werke. Leipzig, A. G. Liebeskind. 1888.

Laaser, C. A.. Theoretisch-praktische Instrumenten-Tabelle. gr. 8. Für Hornmusik. Für Kavalleriemusik. Für Militairmusik. Für Streich-Orchester. Leipzig, C. Merseburger. à 60 *Pf.*

Lans, *M. J. A., Leerboek voor het contrapunt. 4⁰. Leiden, J. W. van Leeuwen. 7 fl. 50 c.*

Le Couppey, Schule der Mechanik des Klavierspiels. (Deutsch-Französisch). Volksausgabe Nr. 731. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 *M.*

Lehrplan für die I., II. u. III. Abtheilung des königl. Konservatoriums für Musik in Dresden. 28 S. gr. 8. Dresden, Georg Tamme. n. 10 *Pf.*

Litterscheid, F., Taschenbuch der gebräuchlichsten musikalischen Kunstausdrücke. 66 S. 16⁰. Stuttgart, Karl Grüninger. Kart. n. 30 *Pf.*

Lobe, J. C., Katechismus der Kompositionslehre. 5. Aufl. (Weber's illustrirte Katechismen. Nr. 50). VIII, 196 S. 8. Leipzig, J. J. Weber. Geb. n. 2 *M.*

Mackenzie, Sir M., Singen und Sprechen. Pflege und Ausbildung der menschlichen Stimmorgane. Deutsche Ausgabe von J. Michael. XIV, 252 S. 8. Hamburg, Leopold Voss. Geb. n. 6 *M.*

Marx, A. B., Musikalische Kompositionslehre, praktisch-theoretisch. Neu bearbeitet v. H. Riemann. 1. Thl. 9. Aufl. XII, 632 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 12 *M*, geb. n. 13 *M* 50 *Pf.*

Merk, G., Elementar-Gesanglehre. 175 S. gr. 8. Breslau, Ferdinand Hirt, Verlags-Buchhandlung. n. 1 *M* 75 *Pf*, geb. baar 2 *M.*

Peterson, *Tre musikaliska föreläsningar om rytmen, hållna i kongl. Vetenskapsakademiens hörsal d. 7., 14. o. 21. okt. 1887. 147 s. o. 2 musikbilager. 8. Stockholm, Bille. kr. 1.*

Proceedings *of the* ***Musical Association*** *for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music. Fourteenth Session 1887/8. London, Novello, Ewer & Co. 1888. Contents: 1) Musical beats and their relation to consonance and dissonance. By J. Hefferman. 2) The differences between ancient and modern art. By J. F. Rowbotham. 3) The physiology of pianoforte playing, with a practical application of a new theory. By W. Macdonald Smith. 4) The life and work of Sir G. A. Macfarren. By H. C. Banister. 5) Some suggested modifications of Day's theory of harmony. By Ebenezer Prout. 6) The correspondence between Wagner and Liszt. By J. S. Shedlock. 7) Some points of interest connected with the*

English school of the sixteenth century. By J. H. Mee. 8) Some further modifications of Day's system of harmony, suggested from an educational point of view. By Charles William Pearce.

Prout, E., Elementar-Lehrbuch der Instrumentation. Autorisirte deutsche Übersetzung v. B. Bachur. 2. Aufl. VII, 144 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ, geb. n. 4 ℳ 20 ₰.

Richter, A., Aufgabenbuch zu F. Richter's Harmonielehre. 7. Aufl. IV, 54 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ, geb. n. 2 ℳ 20 ₰.

Riemann, H., Handbuch der Harmonielehre. 2. Aufl. der »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre«. XII, 239 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 ℳ, geb. n. 6 ℳ 20 ₰.

——, R., Lehrbuch des einfachen, doppelten nnd imitierenden Kontrapunktes. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1888. 8.

Rischbieter, W., Die Gesetzmäßigkeit in der Harmonik. VII, 169 S. 8. Regensburg, Alfred Coppenrath. n. 3 ℳ 50 ₰.

Roth, Philipp, 14. Werk. Violoncell-Schule. Mit einem Anhang: Führer durch die Violoncell-Litteratur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 6 ℳ.

Schnellkomponist, der. Untrügliche Anleitung für Jedermann, in kurzer Zeit ein bedeutender Komponist zu werden. 2. Aufl. der »industriell-musikalischen Kompositionlehre von Theophilus Plümpser«. 29 S. 12⁰. Berlin, Brachvogel und Ranft, Verlagsbuchhandlung. n. 75 ₰.

Schubert, F. L., Kleine theoretisch-praktische Klarinettenschule. 4. Aufl. 4°. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰.

Schuberth, J., Vollständig erklärendes Fremdwörterbuch aller in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke. 18. Aufl. 16⁰. XVI, 138 S. Leipzig, J. Schuberth und Co. Kart. 1 ℳ.

Schulz, F. A., Op. 112. Kleine theoretisch-praktische Guitarre-Schule. 3. Aufl. 4⁰. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ.

Struth, A., Theoretisch-praktische Flötenschule. 7. Aufl. 4⁰. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰.

Tiersch, O., Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre. 2. Aufl. IX, 185 S. gr. 8. Berlin, Robert Oppenheim. n. 4 ℳ.

Tombo, A., Schule der Technik des Harfenspiels. Herausgegeben von E. Schücker. Theil II. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 5 ℳ.

Urbach, K., Neue Klavierschule. Theoretisch-praktisches Unterrichtswerk mit reichem Melodienschatz und Vortragsstücken zu zwei und vier Händen. Cplt. 4⁰. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. n. 4 ℳ 50 ₰. Theil 1 und 2 à 2 ℳ 50 ₰.

Volbach, F., Lehrbuch der Begleitung des Gregorianischen Gesanges und des deutschen Chorals in den Kirchentonarten nach den Grundsätzen des polyphonen Satzes. 56 S. 8. Berlin, J. J. Heine's Verlag. n. 1 ℳ 60 ₰.

Weinwurm, R., Allgemeine Musiklehre oder musikalische Elementarlehre. 4. Aufl. IV, 162 S. gr. 8. Wien, Alfred Hölder. n. 1 ℳ 92 ₰.

Weitzmann, C. F., Handbuch der Theorie der Musik. Herausgegeben von Felix Schmidt. XVI, 224 S. gr. 8. Berlin, Enslin. 1888. geb. 6 ℳ.

Willberg, W., Die Grundlage der Technik der Klavierspiels. 70 S. 8. Leipzig, C. Merseburger. n. 90 ₰.

Witting, C., Wörterbuch der in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke. Deutsch-Englisch-Französisch. 105 S. 12⁰. Leipzig, C. Merseburger. 75 ₰.

Wohlfahrt, H., Vorschule der Harmonielehre. 8. Aufl. VI, 74 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ, geb. n. 1 ℳ 80 ₰.

Wohlfarth, Rob., Populäre Kompositionslehre. Eine leichtfassliche Anleitung zum selbständigen Komponiren kleiner Musikstücke für Dilettanten, sowie zum Gebrauche in Musikschulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten etc. II. Theil. Fol. Leipzig, Robert Forberg, 1 ℳ 20 ₰.

Wüllner, F., Chorübungen der Münchener Musikschule. 2. Stufe. 3. Aufl. 139 S. gr. 8. München, Theodor Ackermann, Verlags-Conto. n. 3 ℳ. [S. ob. Bd. 2. S. 264.]

Ziehn, B., Harmonie- und Modulationslehre. gr. 8. Berlin, R. Sulzer. 12 ℳ.

Zimmer, Fr., Die Notenlesemaschine. Textheft (über Zweck, Einrichtung und Gebrauch derselben). Fol. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchhandlung. (Apparat 10 ℳ.) 30 ₰.

III. Ästhetik. Physikalisches.

Aphorismen, musikalische. Gesammelt und herausgegeben von O. Girschner. (Universal-Bibliothek. Nr. 2401.) 86 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. n. 20 ₰, geb. n. 60 ₰.

Ehrlich, H., Wagner'sche Kunst und wahres Christenthum. Offener Brief an den Hofprediger und Garnisonspfarrer D. Emil Frommel. 30 S. 8. Berlin, Brachvogel und Ranft, Verlags-Buchhandlung. n. 60 ₰.

——, Aus allen Tonarten. Studien über Musik. VI, 264 S. 8. Berlin, Brachvogel und Ranft. n. 4 ℳ 50 ₰, geb. n. 5 ℳ 50 ₰.

Hennig, C. R., Beethoven's neunte Symphonie. Eine Analyse. 106 S. gr. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 1 ℳ 50 ₰.

Kalischer, A. Ch., Musik und Moral. Ein culturhistorischer Essay. 1. Abtheil. (Deutsche Zeit- und Streitfragen, herausg. von F. v. Holtzendorff. Neue Folge. 2. Jahrg. Heft 14. 15.) 96 S. gr. 8. Hamburg, J. F. Richter. Subscriptionspreis à n. 75 ₰, Einzelpreis n. 2 ℳ.

Katalog musikalischer Humoristica. 131 S. gr. 8. Leipzig, Wilhelm Dietrich. n. 50 ₰.

Krigar-Menzel, O., Über die Bewegung gestrichener Saiten. Berliner Inaugural-Dissertation d. philos. Fac. v. 24. März 1888. 40 S. 4⁰. Mit 1 Tafel. Berlin, Buchdruckerei von M. Niethe.

Mesnard, L., Essais de critique musicale. Hector Berlioz—Johannes Brahms. 8. Paris, Libraire Fischbacher. 2 fr.

Norman, L., Musikaliska upsatser och kritiker. 8. Stockholm, Bagge. 2 kr.

Riemann, H., Wie hören wir Musik? Drei Vorträge. IV, 92 S. 8. Leipzig, M. Hesse. 1888. n. 1 ℳ 50 ₰.

Stern, A., Die Musik in der deutschen Dichtung. XII, 241 S. 8. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. Geb. mit Goldschn. n. 7 ℳ.

Wien, Max, Über die Messung der Tonstärke. Berliner Inaugural-Dissertation. 1888.

Wittstein, Th., Grundzüge der mathematisch-physikalischen Theorie der Musik. IV, 54 S. gr. 8. Hannover, Hahn'sche Buchh. n. 2 ℳ.

IV. Ausgaben von Tonwerken.

Bach, J. S., Kantate: »Bleib' bei uns, denn es will Abend werden«. Mit ausgeführtem Akkompagnement und erweiterter Instrumentation herausgegeben von R. Franz. Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 7 ℳ 50 ₰.

——, Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas. Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 15 ℳ. Orchesterstimmen 25 ℳ.

Bach, Sinfoniesatz aus einer unbekannten Kirchen-Kantate für Violine. Mit Pianoforte von L. Abel. Fol. Leipzig, Robert Forberg. 3 ℳ.

——, Werke. Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Jhrg. 34. Kammermusik für Gesang. Kantaten. Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Für Mitglieder 15 ℳ) 30 ℳ.

v. Beethoven, Klavier-Sonaten. Revidirt und bezeichnet von H. Bußmeyer. 4⁰. Bd. 1 u. 2. Berlin, Schlesinger'sche Musikhandlung. à 3 ℳ.

——, Festchor aus der Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde. Für Männerstimmen mit Pianoforte eingerichtet von R. Weinwurm. Partitur. gr. 8. 2 ℳ 50 𝒮𝒻.

——, Sonaten für Pianforte. Nach G. Nottebohm's Aufzeichnungen revidirt v. E. Mandyzewski. Bd. 1—3. 4⁰. Wien, Jos. Eberle u. Co. à 3 ℳ.

——, Symphonien bearbeitet für zwei Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 7. Op. 92 von E. Naumann. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 ℳ.

——, Werke. Vollständige kritisch durchgesehene, überall berichtigte Ausgabe. Serie XXV. Supplement. Nr. 297—307. Kleinere Stücke für das Pianoforte Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 ℳ.

——, do. Nr. 275—285. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Fol. Ebda. 2 ℳ 50 𝒮𝒻.

——, Partitur-Einzelausgabe. Serie 25. Supplem. Bisher ungedruckte Werke. Nr. 1. Kantate auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten. Für Solo, Chor und Orchester. 4 ℳ 50 𝒮𝒻. Nr. 2. Kantate auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kaiserwürde. Für Solo, Chor und Orchester. 3 ℳ. — Nr. 3. Chor zum Festspiel: Die Weihe des Hauses. Für Solo, Chor und Orchester. 3 ℳ. — Nr. 4. Chor auf die verbündeten Fürsten. Für vier Singstimmen und Orchester. 1 ℳ 5 𝒮𝒻. — Nr. 5. Opferlied. Für drei Solostimmen, Chor und kleines Orchester. 45 𝒮𝒻. — Nr. 6. Zwei Arien für eine Baßstimme mit Orchester. 1 ℳ 80 𝒮𝒻. — Nr. 7. Zwei Arien zu J. Umlauf's Singspiel »Die schöne Schusterin«. 1 ℳ 50 𝒮𝒻. — Nr. 8. Arie »*Primo amore piacer del ciel*« für Sopran mit Orchester. 1 ℳ 80 𝒮𝒻. — Nr. 9. Musik zu Friedrich Duncker's Drama Leonore Prohaska. 60 𝒮𝒻. — Nr. 10. Abschiedsgesang. Für drei Männerstimmen. 45 𝒮𝒻. — Nr. 11. Lobkowitz-Kantate für drei Singstimmen mit Klavierbegleitung. 45 𝒮𝒻. — Nr. 12. Ich, der mit flatterhaftem Sinn. 75 𝒮𝒻. — Nr. 13. Merkenstein. 30 𝒮𝒻. — Nr. 14. Der Gesang der Nachtigall. 30 𝒮𝒻. — Nr. 15. Lied. 30 𝒮𝒻. — Nr. 16. Lied aus Metastasios's Olimpiade. 30 𝒮𝒻. — Nr. 17. An Minna. 30 𝒮𝒻. — Nr. 18. Gedenke mein. 30 𝒮𝒻. — 19. Trinklied. 30 𝒮𝒻. — Nr. 20. Klage. 30 𝒮𝒻. — Nr. 21. Elegie auf den Tod eines Pudels. 45 𝒮𝒻. — Nr. 22. Fünf Kanons. 30 𝒮𝒻. — Nr. 23. Musik zu einem Ritterballet. 1 ℳ 90 𝒮𝒻. — Nr. 24. Zwei Märsche für Militärmusik. Verfaßt zum Karoussel an dem glorreichen Namensfeste Ihrer k. k. Majestät Maria Ludovika. 60 𝒮𝒻. — — Nr. 25. Marsch für Militärmusik. 60 𝒮𝒻. — Nr. 26. Polonaise für Militärmusik. 45 𝒮𝒻. — Nr. 27. Ecossaise für Militärmusik. 30 𝒮𝒻. — Nr. 28. Sechs Ländler Tänze für 2 Violinen und Baß. 45 𝒮𝒻. — Nr. 29. Marsch für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. 30 𝒮𝒻. — Nr. 30. Drei Equale für vier Posaunen. 30 𝒮𝒻. — Nr. 31. Trio für Klavier, Flöte und Fagott. 3 ℳ 15 𝒮𝒻. — Nr. 32. Sonatine für Mandoline. 30 𝒮𝒻. — Nr. 33. Adagio für Mandoline. 45 𝒮𝒻. — Nr. 34. Zwei Bagatellen für Klavier. 45 𝒮𝒻. — Nr. 35. Klavierstück in Amoll. 45 𝒮𝒻. — Nr. 36. Allegretto in Cmoll für Klavier. 45 𝒮𝒻. — Nr. 37. Lustig. Traurig. Zwei kleine Klavierstücke. 30 𝒮𝒻. — Nr. 38. Klavierstück in Bdur. 30 𝒮𝒻. — Nr. 39. Sechs Ecossaisen für Klavier. 30 𝒮𝒻. — Nr. 40. Walzer in Esdur für Klavier. 30 𝒮𝒻. — Nr. 41. Walzer in

Ddur für Klavier. 30 ℛ. — Nr. 42. Ecossaise in Esdur für Klavier. 30 ℛ. — Nr. 43. Ecossaise in Gdur für Klavier. 30 ℛ. — Nr. 44. Allemande in Adur für Klavier. 30 ℛ. — Nr. 45. Sechs Deutsche für Klavier und Violine. 60 ℛ. — Nr. 46. Zweistimmige Fuge für Orgel. 30 ℛ. — Stimmen-Einzelausgabe Serie 25. Supplement. Bisher ungedruckte Werke. — Nr. 1. Kantate auf den Tod Kaiser Josephs des Zweiten. Für Soli, Chor und Orchester. 8 ℳ 50 ℛ. — Nr. 2. Kantate auf die Erhebung Leopold des Zweiten zum Kaiserwürde. Für Soli, Chor und Orchester. 8 ℳ 85 ℛ.

***de Grétry**, Collection complète des Oeuvres de G. publiée par le gouvernement belge. Livr. 7. Anacréon chez Polycrate. Opéra en trois actes. Partition. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 32 ℳ.* [S. ob. Bd. III S. 620].

Händel, G. F., Werke. Für die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Lieferung LI: Italienische Kantaten für eine Solostimme und Baß. Zweiter Band, Nr. 39—72. — Lieferung XLVIB: Musikalische Scenen zu dem englischen Schauspiel Alceste. — Lieferung LIIA, Italienische Kantaten mit Instrumentalbegleitung. Erster Band, Nr. 1—15. — Supplemente enthaltend Quellen zu Händel's Werken. 1. Magnificat von D. Erba. 3. Serenata von Alessandro Stradella. Leipzig, Stich und Druck der Gesellschaft.,

Liszt, F., Technische Studien für Pianoforte. Unter Redaktion von A. Winterberger. Heft 9. Fol. Leipzig, J. Schuberth u. Co. 3 ℳ. [S. ob. Bd. III. S. 617.]

——, Heft 10. Fol. Ebda. 6 ℳ.

——, Heft 11. Fol. Ebda. 3 ℳ.

Meister, alte. Sammlung werthvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer. Vierter Band. Nr. 61. Frescobaldi, G., Toccata. 1. u. 2. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 25 ℛ. Nr. 62. Toccata 3. u. 4. 1 ℳ 25 ℛ. Nr. 63. Toccata 5. u. 6. 1 ℳ 25 ℛ. Nr. 64. Toccata 7. u. 8. 1 ℳ 25 ℛ. Nr. 65. Toccata 9. u. 10. 1 ℳ 25 ℛ. Nr. 66. Toccata 11. u. 12. 1 ℳ. Nr. 67. *Bach, C. P. E., Concerto per il Cembalo Solo. 2 ℳ 75 ℛ.*

Mozart's Werke. Einzelausgabe. — Stimmen-Serie 3. Kleinere geistliche Gesangwerke. — Nr. 8. Miserere für Alt, Tenor, Baß u. Orgel mit Haberl's Hinzufügung von »Quoniam« u. »Benigne fac« 75 ℛ. — Nr. 25. Offertorium de Tempore für 4 Singstimmen mit Begleitung. Instrumentalstimmen. 1 ℳ 50 ℛ. — Nr. 26. Offertorium de venerabili sacramento für 2 vierstimmige Chöre mit Begleitung. 1 ℳ 95 ℛ. — Nr. 27. Graduale ad Festum B. M. V. für 4 Singstimmen mit Begleitung 2 ℳ 10 ℛ. — Nr. 29. Hymnus: *Justum deduxit dominus* f. 4 Singstimmen, Baß und Orgel. 1 ℳ 5 ℛ. [S. ob. Bd. III S. 621.]

Palestrina's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Band 24. Messen. (Fünfzehntes Buch.) Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. Bd. III S. 621]. Herausgegeben von Fr. X. Haberl.

——, Band 19. Messen. Partitur. Fol. Ebda. 15 ℳ. Herausgegeben von Fr. X. Haberl.

Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Jhrg. XVI. 1888. Abth. 1. Bd. XVI. *Glareani Dodecachordon. Basileae MDXLVI.* Übersetzt und übertragen von Peter Bohn. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 12 ℳ. [S. ob. Bd. I S. 257].

Schubert, F., Ouverturen und andere Orchesterwerke. Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen von J. O. Grimm. Nr. 4, 5, 6. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 1 ℳ 50 ℛ.

Schubert, Nr. 7. Ouverture in Emoll. 1 ℳ 50 ₰. — Nr. 8. Fünf Menuette mit sechs Trios. 1 ℳ 50 ₰. — Nr. 9. Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios. 1 ℳ 50 ₰. — Nr. 10. Menuett 50 ₰.

——, Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe. Serie I. Symphonie für Orchester. Nr. 7. Cdur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Stimmen. 18 ℳ 75 ₰.

——, Serie XV. Dramatische Musik. Daraus einzeln: Ouverture zu der Oper Fierabras. Op. 76. 6 ℳ 30 ₰. Stimmen. 4 ℳ 10. ₰

—— Einzelausgabe. Partitur. Serie XIII. Messen. Nr. 1. Messe in Fdur. 9 ℳ 30 ₰. — Nr. 2. Messe in Gdur. 3 ℳ. — Nr. 3. Messe in Bdur. 4 ℳ 20 ₰. — Nr. 4. Messe in Gdur. 3 ℳ 60 ₰. — Nr. 5. Messe in Asdur. 12 ℳ 75 ₰. — Nr. 6. Messe in Esdur. 12 ℳ 15 ₰. — Nr. 7. Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe nebst einem Anhang: Das Gebet des Herrn. 1 ℳ 50 ₰.

—— do. Serie IX. Für Pianoforte zu 4 Händen. Bd. I. Nr. 1—7. Märsche. n. 9 ℳ. — Bd. II. Nr. 8—18. Ouverturen, Sonaten, Rondos, Variationen. n. 17 ℳ. — Bd. III. Nr. 19—32. Divertissements, Polonaisen, Phantasien u. s. w. n. 20 ℳ.

—— Stimmen. Serie 2. Ouverturen und andere Orchesterwerke. Nr. 1. Ouverture zum Lustspiele mit Gesang: Der Teufel als Hydraulicus. 2 ℳ 40 ₰. Nr. 2. Ouverture in Ddur. 6 ℳ 45 ₰. Nr. 3. Ouverture in Bdur. 2 ℳ 70 ₰. Nr. 4. Ouverture in Ddur. 3 ℳ 45 ₰. Nr. 5. Ouverture in Ddur. 4 ℳ 5 ₰. Nr. 6. Ouverture in Cdur. 4 ℳ 5 ₰. Nr. 7. Ouverture in Emoll 5 ℳ 55 ₰. Nr. 8. Fünf Menuette mit sechs Trios. 1 ℳ 55 ₰. Nr. 9. Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios. 1 ℳ 55 ₰. Nr. 10. Menuett. 75 ₰.

—— Serie 14. Kleinere Kirchenmusikwerke. Partitur. 17 ℳ.

Schütz, H., Cantiones sacrae für vier Singstimmen mit Generalbaß. Stimmen. Cantus, Alt, Tenor und Baß. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. je 1 ℳ 50 ₰.

——, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Band V: *Symphoniae sacrae.* Erster Theil. — Band VI: Kleine geistliche Concerte. Erster und zweiter Theil. — Band VII: *Symphoniae sacrae.* Zweiter Theil. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Subscriptionspreis für den Band 15 ℳ.

Schumann's, Robert, Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Herausgegeben von Clara Schumann. Partitur u. Stimmen. Serie V. Für Pianoforte und andere Instrumente. Band 1. Quintett u. Quartett. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 13 ℳ. Band II. Trios. 20 ℳ. Band III. Duos. 15 ℳ. [S. ob. Bd. III. S. 622 ff.]

—— —— Band I. Nr. 2. Op. 47. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. 5 ℳ 70 ₰. Band II. Nr. 4. Op. 80. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. 4 ℳ 95 ₰. Nr. 6. Op. 88. Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncello. 2 ℳ 85 ₰. Band 3. Nr. 8. Op. 70. Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (Violoncello oder Violine ad lib.). 1 ℳ 80 ₰. Nr. 9. Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Klarinette (Violine oder Violoncello ad lib.). 2 ℳ 55 ₰. Nr. 10. Op. 105. Erste Sonate für Pianoforte und Violine. 2 ℳ 25 ₰. Nr. 12. Op. 113. Märchen-Bilder. 4 Stücke für Pianoforte und Viola (Violine ad lib.). 2 ℳ 40 ₰. Nr. 13. Op. 94. Drei Romanzen für Oboe (Violine ad lib.) und Pianoforte. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 14. Op. 102. Fünf Stücke im Volkston für Violoncello (Violine ad lib.) und Pianoforte. 2 ℳ 25 ₰.

—— Serie 9. Größere Gesangswerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten. Stimmen. Nr. 4. Op. 84. (Beim Abschied zu singen), für Chor mit Or-

chester oder Pianoforte. 1 ℳ 95 ₰. Nr. 5. Op. 93. Verzweifle nicht im Schmerzensthal. Motette für doppelten Männerchor mit Orchester und Orgel ad lib. 9 ℳ 60 ₰. Nr. 7. Op. 108. Nachtlied für Chor und Orchester. 4 ℳ 35 ₰. Nr. 8. Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt, für Solostimmen, Chor u. Orchester. 17 ℳ 40 ₰.. Nr. 10. Op. 116. Der Königssohn. Ballade für Solostimmen, Chor und Orchester. 10 ℳ 80 ₰. No. 11. Op. 137. Fünf Gesänge aus Laube's Jagdbrevier für 4stimmigen Männerchor mit 4 Hörnern ad lib. 1 ℳ 80 ₰. Nr. 13. Op. 140. Vom Pagen und der Königstochter. 4 Balladen für Solostimmen, Chor und Orchester. 10 ℳ 5 ₰. Nr. 14. Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade für Männerstimmen, Soli und Chor mit Orchester bearbeitet. 9 ℳ. Nr. 15. Op. 144. Neujahrslied für Chor und Orchester. 8 ℳ 40 ₰.

Schumann, Serie 10. Mehrstimmige Gesangswerke mit Pianoforte. Band 1. Für 2 Singstimmen. Part. 4 ℳ. Band 2. Für mehrere Singstimmen. Part. 13 ℳ.

——, Serie 11. Für Männerchor. Partitur. 2 ℳ.

——, Serie 12. Für gemischten Chor. Partitur 6 ℳ.

——, Serie 13. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Band 1. Nr. 2. Op. 25. Myrthen. Liederkreis. 3 ℳ 75 ₰. Nr. 3. Op. 27. Lieder und Gesänge. Heft 1. 75 ₰. Nr. 4. Op. 30. Drei Gedichte. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 5. Op. 31. Drei Gesänge. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 6. Op. 35. Zwölf Gedichte. 1 ℳ 95 ₰. Nr. 7. Op. 36. Sechs Gedichte aus dem Liederbuche eines Malers. 1 ℳ 35 ₰. Bd. 2. Nr. 9. Op. 39. Liederkreis. Zwölf Gesänge. 1 ℳ 80 ₰. Nr. 10. Op. 40. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 11. Op. 42. Frauenliebe und Leben. Liedercyklus. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 12. Op. 45. Romanzen und Balladen. Heft 1. 90 ₰. Nr. 13. Op. 48. Dichterliebe. Liedercyklus. 2 ℳ 70 ₰. Nr. 14. Op. 49. Romanzen und Balladen. Heft 2. 90 ₰. Nr. 15. Op. 51. Lieder und Gesänge. Heft 2. 90 ₰. Nr. 16. Op. 53. Romanzen und Balladen. Heft 3. 90 ₰. Band 3. Nr. 17. Op. 57. Belsazar. Ballade für eine tiefe Stimme. 75 ₰. Nr. 18. Op. 64. Romanzen und Balladen. Heft 4. 75 ₰. Nr. 19. Op. 77. Lieder und Gesänge. Heft 3. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 21. Op. 83. Drei Gesänge. 90 ₰. Nr. 22. Op. 87. Der Handschuh. Ballade. 60 ₰. Nr. 23. Op. 89. Sechs Gesänge. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 24. Op. 90. Sechs Gedichte und Requiem. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 25. Op. 95. Drei Gesänge mit Harfe oder Pianoforte. 90 ₰. Nr. 26. Op. 96. Lieder und Gesänge. Heft 4. 1 ℳ 5 ₰. Band 4. Nr. 28. Op. 104. Sieben Lieder. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 29. Op. 107. Sechs Gesänge. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 30. Op. 117. Vier Husarenlieder für Baryton. 75 ₰. Nr. 31. Op. 119. Drei Gedichte aus den Waldliedern. 75 ₰. Nr. 32. Op. 125. Fünf heitere Gesänge. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 33. Op. 127. Fünf Lieder und Gesänge. 90 ₰. Nr. 34. Op. 135. Gedichte der Königin Maria Stuart. 75 ₰. Nr. 35. Op. 124. Vier Gesänge. 75 ₰. Nr. 36. Op. 106. Schön Hedwig. Ballade. 60 ₰. Nr. 37. Op. 122. Zwei Balladen. 90 ₰. Nr. 38. Soldatenlied. 30 ₰.

——, Serie 10. Mehrstimmige Gesangswerke mit Pianoforte. Erster Band. Einzelausgabe. Nr. 1. Vier Duette für Sopran und Tenor. Op. 34. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 2. Drei Lieder für zwei Singstimmen. Op. 43. 90 ₰. Nr. 3. Vier Duette für Sopran und Tenor. Op. 78. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 4. Mädchenlieder für zwei Singstimmen. Op. 103. 75 ₰.

——, Serie 10. Mehrstimmige Gesangswerke mit Pianoforte. Zweiter Band. Nr. 6. Romanzen für Frauenstimmen. Heft I. Op. 69. 2 ℳ 55 ₰. Nr. 7. Romanzen für Frauenstimmen. Heft II. Op. 91. 2 ℳ 60 ₰. Nr. 8. Spanisches Liederspiel für eine und mehrere Singstimmen. Op. 74. 4 ℳ 20 ₰. Nr. 9. Minnespiel

aus Fr. Rückert's Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen. Op. 101. 3 *M*. Nr. 10. Drei Lieder für drei Frauenstimmen. Op. 114. 1 *M* 5 *Pf*. Nr. 11. Spanische Liebeslieder für eine und mehrere Singstimmen mit Pianoforte zu vier Händen. Op. 138. 3 *M* 60 *Pf*. Nr. 12. Der deutsche Rhein. Patriotisches Lied für eine Singstimme mit Chor. 45 *Pf*.

Schumann, Serie 11. Für Männerchor. Nr. 1. Sechs Lieder für mehrstimmigen Männergesang. Op. 33. 2 *M* 85 *Pf*. Nr. 2. Drei Lieder für Männerchor. Op. 63. 1 *M* 95 *Pf*. Serie 12. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Nr. 1. Fünf Lieder für gemischten Chor. Op. 55. 2 *M* 25 *Pf*. Nr. 2. Vier Gesänge für gemischten Chor. Op. 59. 2 *M* 10 *Pf*. Nr. 3. Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Heft I. Op. 67. 1 *M* 80 *Pf*. Nr. 4. Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Heft II. Op. 75. 1 *M* 95 *Pf*. Nr. 5. Vier doppelchörige Gesänge für größere Gesangvereine. Op. 141. 3 *M* 75 *Pf*. Nr. 6. Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Heft III. Op. 145. 1 *M* 95 *Pf*. Nr. 7. Romanzen und Balladen für gemischten Chor. Heft IV. Op. 146. 2 *M* 25 *Pf*.

——, Serie 1. Symphonien für Orchester. Partitur. Nr. 1. Zweite Symphonie. Op. 61. 10 *M* 35 *Pf*. Nr. 3. Dritte Symphonie. Op. 97. 5 *M* 25 *Pf*.

——, Serie 3. Nr. 6. Concert-Allegro mit Introduktion für Pianoforte mit Orchester. Op. 134. Partitur. 2 *M* 55 *Pf*. Pianoforte-Stimmen einzeln 1 *M* 35 *Pf*.

Wagner's, R., Werke. Part. Lohengrin in 24 Lieferungen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Lief. 3. 5 *M*. Tristan und Isolde in 24 Lief. Lief. 3. 5 *M*.

v. Weber, C. M., Die drei Pintos. Komische Oper in drei Aufzügen. Textbuch. 8. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. 50 *Pf*. Klavier-Auszug mit Text. gr. 8. 8 *M*.

Antiquarische Kataloge.

Bär & Co., Frankfurt a. M. 18 Roßmarkt. Nr. 384. Enthält einzelne musikalische Werke.

Bertling, R., Dresden-A. 3 Johannesplatz. Nr. 3. 3872 Werke, auch Musik älteren Datums.

Carlebach, E. Heidelberg. Nr. 162 enthält von Nr. 377—413 Werke über Musik.

Cohn, A., Berlin W. 53 Mohrenstraße. Nr. 186. Autographen und historische Documente.

—— Nr. 189. Autographen und historische Documente (Nr. 11).

—— Nr. 190. *Incunables (Livres imprimés avant 1501).*

—— Nr. 191. Autographen und historische Documente (Nr. 12).

Eisenstein & Co., Wien. 2 Währingerstraße. Nr. III. Auch einzelne Bücher über Musik.

Harrassowitz, O., Leipzig. Nr. 140. Im Ganzen 268 Werke, zumeist ältere.

Liepmannsohn, L., Berlin 63 Charlottenstraße. Nr. 62. (Zumeist Kammermusik des 18. Jhdts., seltene Werke). Musikliteratur.

—— Nr. 65. Musikbibliothek des Prof. Commer. 680 Werke.

—— Nr. 66. Musikalische Litteratur und Musikalien.

Mampe, A., Berlin W. 91 Wilhelmstr. Nr. X. Von Nr. 739—825 Musik.

Rosenthal, L., München, 16 Hildegardstr. Nr. LIX. Auf S. 149—160 zumeist ältere Druckwerke und eine Hdschrft. von 56 Bl.

Sänger, J., Hamburg 5 Gerhofstr. Nr. 1. Von Nr. 1799—2045 auch Werke über Musik.

Völcker, K. Th., Frankfurt a. M. 3 Römerberg. Nr. 28. Musikalien und Bücher über Musik.

Vyt, E., Gand. Auktionskatalog der Bibl. des Vicomte de Clerque de Wissocq de Sousberghe. Besonders Opern des 18. u. 19. Jhdts.

Welter, H., Paris 59 Rue Bonaparte. Nr. 24 enthält von Nr. 241—297 ältere u. neuere Werke über Musik, auch Musikalien.

Grössere Kritiken erschienen vom Oktober 1887 bis Oktober 1888 über folgende Werke.

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer).

Agresti, *Metodo teorico-pratico di canto ecclesiastico (Mus. sacra, Milano XI, 12 contin.).*

Beethoven, Supplementband (Neue Ztschrft. f. M. LV, 30).

Bayreuther Taschenbuch und Kalender 1888 (Mus. Wochenbl. XIX. 5). (Allg. Mus. Ztg. XIV. 49). (Neue Ztschrft. f. M. LV, 6).

Bovet, Clavierschule (Neue Ztschrft. f. M. LV, 22). (Neue Berl. Mztg. XLII, 5).

Bulthaupt, Dramaturgie d. Oper (Mus. Times 539). (Mus. Centralbl. I, 7).

Bellaigue, *C., Un siècle de musique française (Gaz. Mus. XLII 47, fine).*

Brendel, Geschichte der Musik, 7. Auflage (Mus. Centralbl. I, 4).

Curzon, *Lettres de Mozart. (Menestrel LIV, 36).*

Cohen, *Rise and development of Synagogue Music. (Mus. Times 543).*

Dall' Olio, *C., Studio della compos. mus. (Gaz. Mus. XLII 48, 50).*

Erler, Schumann's Leben. (Mus. Wochenbl. XIX, 7).

Ehrlich, Aus allen Tonarten. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 40). (Neue Ztschrft. f. Mus. LV, 15).

Elben, O., Der volksth. deutsche Männergesang. (Siona XII, 12). (Neue Ztschrft. f. Mus. LV, 26.)

Eckardt, F., David u. die Familie Mendelssohn-Barth. (Signale XLVI, 19). (Leipzig. M. u. Kztg. V, 13). (Neue Ztschrft f. Musik LV, 25).

Frimmel, *Beethoveniana. (Mus. World LXVI, 21). (Signale XLVI, 10). (Allg. Mus. Ztg. XV, 4). (Neue Ztschrft. f. M. LV, 17, 26).*

Gevaert, *Nouveau traité de l'instrumentation. (Neue Berl. Mztg. XLII, 1, 2, 3).*

Göllerrich, Liszt II. (Mus. Wochenbl. XIX, 30). (Neue Ztschrft. f. M. LV, 27).

Hipkins, *Musical Instruments. (Mus. Times 539).*

Hanslick, Musik. Skizzenbuch. (Allg. Mus. Ztg. XV, 12).

Hey, Gesangunterricht. (Neue Ztschrft. f. M. LIV, 50, 52. LV, 3).

Jansen, Merkel. (Neue Ztschrft. f. M. LIV, 51).

Kirchenmusikalisches Jahrbuch von Haberl. (Mus. Wochenbl. XIX, 6).

Kienzl, Mus. Declamation. (Mus. Rundschau III, 9).

Kohut, Das Dresdener Hoftheater in der Gegenwart. (Leipziger M. u. Kztg. V, 18).

——, Fr. Wieck. (Neue Ztschrft. f. M. LV, 3, 8). (Mus. Centralbl. I, 4).

Köstlin, H. A., Geschichte des christlichen Gottesdienstes. (Mus. sacra Witt XXI, 3).

Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal I. (Mus. Wochenbl. XIX, 14). (Allg. Mus. Ztg. XV, 15). (Leipziger M. u. Kztg. V, 4).

Kümmerle, Encyklopädie der evang. Kirchenmusik. (Siona XIII, 8).

La Mara, Musikerbriefe. (Mus. Rundschau III, 4 Schluß).

Langhans, Fortsetzung der Geschichte der Musik von Ambros. (Gaz. Mus. XLII, 44 ff.). (Mus. Wochenbl. XVIII, 43).

Ludwig, Kastner. (Guide mus. XXIII, 40).
Musikforeningens Festschrift (Neue Berl. Mztg. XLII, 12).
Maurel, *A propos de la mise en scène du drame lyr. Otello. (Gaz. Mus. XLIII, 26).*
Morsch, Italienischer Kirchengesang. (Neue Ztschrft. f. M. LV, 30).
Meinardus, Musik im socialen Leben. (Neue Berliner M. XLII, 34).
Mozart, *Lettres, traduites par H. de Curzon. (Gaz. Mus. XLIII, 31 contin.).*
Michel, Die Bildung der Gesangsregister. (Signale XLV, 65).
I. Processionale monasticum. II. Variae preces. *Solesmis. (Gregorius-Bl. XIII, 9).*
Pougin, Verdi. (Mus. Wochenbl. XIX, 12).
Ramann, Liszt II, 1. (Neue Ztschrft. f. M. LV, 13).
Reissmann, Fr. Lux. (Mus. Times 542). (Neue Ztschrft. f. M. LV, 26). (Mus. Centralbl. I, 7). (Allg. Mus. Ztg. XV, 11).
——, Musik als Erziehungsmittel. (Neue Ztschrft. f. M. LV, 8).
Ricci, *I teatri di Roma nel secolo XVII. (Gaz. Mus. XLIII 34 contin.).*
Riemann, Wie hören wir Musik? (Neue Ztschrft. f. M. LV, 35).
Roth, Gebetbuch der hl. Elisabeth von Schönau. (Monatshefte f. Mg. XX, 3).
Rowbotham, *History of music, Vol. III. (Neue Ztschrft. f. M. LV, 15).*
Schoppe, Diätetik der Stimme. (Neue Ztschrft. f. Mus. LV, 12).
Schnyder von Wartensee, Lebenserinnerungen. (Schweiz. Musikztg. XXVIII, 5). (Mus. Centralbl. I, 7 fg.).
Schumann, Jugendbriefe, englische Übersetzung. (Mus. World LXVI, 1).
Seidl, A., Vom Musikalisch-Erhabenen. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 51). (Neue Ztschrft. f. Mus. LV, 11). (Mus. Chronik V, 5). (Bayreuther Blätter XI, 6). (Mus. Wochenbl. XIX. 37).
Seidel, Die Orgel und ihr Bau, 4. Aufl. v. B. Kothe. (Urania XLV, 3).
Spitta, Fr., Die Passionen von Schütz. (Siona XIII, 1).
Steinitzer, Psychol. Wirkungen der mus. Formen. (Allg. Mus. Ztg. XV, 2).
Stern, Musik in der deutschen Dichtung. (Neue Ztschrft. f. M. LV, 3, 4)
Stöwe, Klaviertechnik. (Neue Ztschrft. f. M. LIV, 45).
Schütz, H., Gesammtausgabe s. Werke. (Monatshefte f. Mg. XX, 4).
Thiersch, Dynamik. (Neue Ztschrft. f. Mus. LV, 12).
Töpfer, Orgelbaukunst, 2. Aufl. von M. Alihn. (Urania XLV, 5 u. 9). (Schweizer Msztg. XXVIII, 16, 17.)
Van der Straeten, *Mus. aux Pays Bas. VIII, 2. (Guide mus. XXXIV, 5).*
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III, 3. (Mus. Wochenbl. XVIII, 46).
Wagner-Liszt, Briefwechsel. (Mus. Wochenbl. XIX, 1, 2, 3, 4, 7). (Allg. Mus. Ztg. XV, 19fg). (Neue Ztschrft. f. Mus. LV, 1, 2, 7). (Neue Berliner XLII, 29). (Mus. Rundschau III, 10, 11, 12, 15). (Urania XLV, 6). (Mus. World XLVI, 5 u. LXVII. 36 contin.). (Mus. Times 541). (Guide Mus. XXXIV. 1, contin.). (Gaz. Mus. XLIII, 7, 8). (Signale XLVI, 12).
Wagner, Jesus von Nazareth. (Mus. Wochenbl. XIX, 1, 2, 3, 4). (Allg. Mus. Ztg. XV, 14 u. 19/20). (Neue Ztschrft. f. M. LV, 17). (Neue Berliner Mstg. XLII, 15, 16). (Mus. Rundschau III, 7). (Leipziger M. u. Kstg. V, 1.).
Wasielewski, Beethoven. (Signale XLV, 70). (Allg. Mus. Ztg. XIV, 49). (Leipziger M. u. Kztg. V, 7). (Neue Ztschrft. f. M. LV, 37).
Wohl, *J., Souvenirs d'une Compatriote (de Liszt). (Mus. Times 542). (Mus. World LXVI, 2).*

Auszüge aus Musikzeitungen.

(Größere, selbständige Aufsätze.)

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XIV. Nr. 46. Ein Vorläufer von Mozart's »Don Juan«. Von S. Sittard. (Schluß). Nr. 47. Chr. W. R. v. Gluck. Zum 100jährigen Todestag. Von Martin Rabe. (Forts. Nr. 48, 49). — Nr. 49. Internationale Musikausstellung in Bologna 1888. — Instrumental- und Gesangwerke. Besprochen von O. Lessmann und F. Spiro. (Mit Forts.). — Nr. 50. Das Verhältniß der Sprache zur Musik. Von M. E. Sachs. (Forts. Nr. 51, 52). — XV. Nr. 1. Die Nibelungen-Trilogie von R. Wagner. Entstehung und dramatische Aufführung. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5, 6). — R. Schumann und die Romantiker in der deutschen Litteratur. Von H. Reimann (Forts. Nr. 5, 7). — Geschichtliches über Berlioz' »Jüngstes Gericht«. Von Santen-Kolff. — Zum 50jährigen Jubiläum von A. Lortzing's »Czar und Zimmermann«. — »Fierrabras« von Fr. Schubert. Von F. Spiro. — Nr. 3. Beitrag zur Opernstatistik. Von A. Lesimple. Nr. 4. M. Wirth's Nibelungenvorträge in Leipzig. (Forts. Nr. 5, 6, 8). — Nr. 6. Drei unveröffentlichte Briefe Beethoven's (Abdruck aus der »Neuen freien Presse«). — Nr. 7. Zur Charakteristik der Instrumentalmusik. Von H. Ordenstein. (Forts. Nr. 8, 9.). — Ein bisher ungedruckter Brief von Mozart (an seine Cousine Marianne Mozart in Augsburg, Wien 23. October 1781). — Nr. 9. Schiller's »Glocke« in der Musik. Von R. Musiol. — Nr. 10. R. Wagner über den »dramatischen Gesang«. Von O. Lessmann. — Nr. 11. Lyrische Sommerfreuden. Von H. v. Wolzogen. (Forts. Nr. 12, 13, 14, 15, 16). — Nr. 12. Minna Wagner (Erste Gattin R. Wagner's). Von O. Lessmann. — Nr. 13. Kritische Randglossen von Beethoven. Von W. Tappert. — Nr. 14. Ein bisher ungedruckter Brief Beethoven's (An Treitschke). — Nr. 15. Die Anakreontiker des 16. Jahrhunderts. Von F. Volbach. (Forts. Nr. 16). — Nr. 16. Turandot, Oper nach Gozzi von Th. Rehbaum. — Nr. 17. Über die französische große Oper. Von F. Draeseke. (Forts. Nr. 18, 19). — Nr. 18. R. Wagner's letzte Ideen. Von L. Hartmann. — Nr. 19/20. M. Wirth's Vortrag über Wagner u. Liszt. Von Otto Lessmann. — Nr. 21. Die 25. Versammlung des allg. deutschen Musikvereins in Dessau. (Forts. Nr. 22). — Nr. 23. Das Mozart-Supplement (Breitkopf und Härtel). Von F. Spiro. — Nr. 24. Der Rhythmus des gesungenen Verses. Von R. Westphal. (Forts. Nr. 25, 26, 27, 28). — Beethoven's drittes Begräbniß. (Am 21. Juni 1888). — Nr. 27. Beethoven's Streichinstrumente. — Nr. 28. Deutschland besitzt keine ureigne Volks- und Kaiserhymne. Von H. Ritter. — Nr. 29/30. Die Sprache in Tristan und Isolde und ihr Verhältniß zur Musik. Von H. S. Chamberlain. (Schluß Nr. 31/32). — Liszt's Jugendoper »*Don Sanche ou le chateau d'amour*«. Von H. Reimann. — Von der Meistersinger holdseligen Kunst. Von O. Lessmann. (Forts. Nr. 31/32, 33/34, 35, 37, 38). — Deutsche Kritik über die Meistersinger. Von H. v. Wolzogen. — Nr. 31/32. Aus Bayreuth. Von O. Lessmann. (Forts. Nr. 33/34, 36). — Die Feen. Oper von Wagner. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 33/34, 35. 37). — Nr. 38. Sprache und Musik in der Liebesscene Tristan und Isolde. Von H. Reimann. —

Angers-Musical. *Rédacteur Louis de Romain. I. Nr. 6. Isabelle Levallois. Drame lyrique et Opéra. — Nr. 7. Boidin Puisais. — Nr. 8. I. G. Ropartz. — Notices explicatives des programmes des Concerts (avec continuations). Par Jules Bordier. — Justin Née. — Nr. 9. Paul Lacombe. — Nr. 10. Roger-*

Miclos. — C. De Grandoal. — Nr. 11. E. Lalo. — Nr. 12. M. J. Philipp. — E. Lalo. — Nr. 13. Mme. de Viane. — II. Nr. 15. Vincent-Carol. — J. G. Pénavaire. — Nr. 16. Eugéne Ysaye. — Théophile Ysaye. — Nr. 17. M. P. de Wailly. — Mlle. Steiger. — Nr. 18. Gilbert de Roches. — Marthe Ruelle. — M. J. Dumon. — M. Lubert. — Nr. 19. M. H. Marteau. — Lucie Palicot. — Nr. 20. F. Blumer. (contin.). — Nr. 21. Ernest Guiraud. — Nr. 24. Léon Jehin. — Blanche Deschamps. — Louis Lacombe. — Nr. 27. Oeuvres exécuteés par l'orchestre de l'Association artistique d'Angers.

Centralblatt für Musik. August Hettler, Leipzig. — I. Nr. 1. Robert Franz. Von F. Pfohl. (Mit Forts.) — Marschner-Denkmal in Zittau. Von B. Vogel. — Neues über Gluck — Nr. 2. Musik und Tanz in der Sagenwelt der Arier. Von E. Veckenstedt. (Mit Forts.). — Nr. 4. Die Koloraturen der Königin der Nacht. Von M. Wirth. (Mit Forts.) —

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Red. Franz Witt in Landshut. Regensburg, Pustet. XXIII. Nr. 2. Wie soll man zur Praefation mit der Orgel einspielen? Von Witt. — Nr. 3. Art des Einspielens in Choralgesänge des 1. u. 2. Tones. — Nr. 4. Art des Präludirens in den 3. u. 4. Kirchenton. — Nr. 5. Art des Einspielens in einen Choralgesang des 5. u. 6. Tones. — Der tonus passionis. — Nr. 6. Die Missa »in me transierunt« von Peter Cler'eau 1554. — Ein Gutachten über Orgelbau. Von E. v. Werra. — Nr. 8/9. J. Kaspar Aiblinger. Von F. Witt. — Die Orgel bei »Falsi Bordoni«. Von F. Witt. — Über Orgelbau in Bayern. —

Gazetta Musicale di Milano, *Ricordi. XLII. Nr. 44. Alb. Franchetti e la sua sinfonia in mi minore. (contin. Nr. 45, 47, 52). — Nr. 46. La Salambò a Torino. Di C. Paladino. — Un collaboratore di Mozart (Da Ponte). Di Gabardi. — Nr. 47. L'ordinamento degli studi musicali in Italia. Di F. D' Arcais. (contin. Nr. 49, 50). — G. A. Macfarren. — Nr. 48. Un organo modello (di casa Lurani a Cernusco Lombardone). Di E. Bossi. — Il primo »Convitato di Pietra« e il vero autore del libretto »Il flauto magico«. Di G. Salvioli. — Nr. 49. Jenny Lind. Di C. Lisei. — Il convitato di Pietra. Di Ricci e Gabardi. — Nr. 50. Salambo. Di A. Cortella. — Enrico Bossi. Di G. B. Nappi. — Marianna Barbieri-Nini. Di G. Gabardi. — XLIII. Nr. 1. Battaglia d'organi. Di Tebaldini. — Il Convitato di Pietra. Di G. Salvioli. — Nr. 2. Prospetto delle opere nuove italiane rappresentate nell' anno 1887. — Nr. 3. Il Convitato di Pietra. Di C. Ricci. — Nr. 4. Il teatro Giapponese. Di Carlo Paladini. — Nr. 5. Fanfare municipali. Di A. P. Brozzi. — Nr. 6. Roderico ultimo, re dei Goti, Opera di Am. Ponchielli. Di Saffredini. — Enrico Panofka. Di Gabardi. — Il nuovo organo della chiesa parrocchiale di Casalpusterlengo. Di L. Zucchelli. — Nr. 7. L'Epistolaria di Wagner e Liszt. Di A. Untersteiner (contin. Nr. 8). — Enrico Herz. Di A. de Lanzières. — Nr. 8. Asrael, Legenda in 4 atti, musica di Alb. Franchetti (Fine Nr. 9). — Nr. 10. Il Teatro Re. Di F. Venosta. — Nr. 11. Lohengrin di Wagner nel teatro di Bologna, e alla Scala di Milano. — Il Riordinamento degli istituti musicali in Italia. — Leandro Campanari. Di Saffredini. — Nr. 12. Ciro Pensuti.. Di Gabardi. — Nr. 13. »Asrael« di Franchetti. (contin. Nr. 15). — Angelo Tessaro. — Nr. 15. Carlo Erba di Riccordi. — Nr. 19. Pietroburgo musicale. Di E. Pirani. — Le canzone abbruzzese. — Nr. 19. Carmosina, drama lirico di A. Ghislanzoni, musica di Joao Gomes de Aranjo. Di Soffredini. — Nr. 21. Esposizione musicale di Bologna. (contin. Nr. 22.) — Lettere sulla musica a Venezia di E. de Schoultz-Adaiewsky (contin.). — Amilcare Ponchielli. — Nr. 25. Carlo Andreoli. Di Soffredini. — Nr. 26. Tristano ed Isotta. Di*

Biagi (contin.). — Nr. 28. Elia del Mendelssohn in Bologna. Di Roeser. — Nr. 29. Di alcuni strumenti chinesi. Di C. Filosa. — Nr. 31. La Camerata fiorentina di casa Bardi e Riccardo Wagner. Di A. Untersteiner. — Nr. 32. Di una necessaria e radicale riforma dell' istruzione musicale. Di A. Ludovico. (contin.). — A. Buzzi-Peccia. — Nr. 34. Asrael, opera die Franchetti al teatro grande di Brescia. — Nr. 36. Dei Conservatori e degli istituti musicali governativi d'Italia. Di D. Bertini. (contin.). — Bibliografia della cronistoria teatrale italiana. (contin.). — Nr. 38. Tito Ricordi. — La Sinfonia-Epitalamio di G. Sgambati. Di J. Valetta. —

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler in Aachen. Düsseldorf, Schwann. XIII. Nr. 1. Leo's III. Thaten zur Förderung der Kirchenmusik. (Forts. Nr. 3, 4.) — Volksgesang in Prag. Von G. M. Dreves. — Eine pneumatisch-elektrische Orgel neuester Konstruktion. Von H. Böckeler. — Nr. 2. Guido v. Arezzo. — Von deutschen Vespern (mit Forts.) — Nr. 3. Palestrina und die Ges. Ausgabe s. Werke. — Eine Aufzeichnung der Melodie des Victimae paschali. Von G. M. Dreves. — Nr. 4. Der goldene Schnitt in der Tonkunst. Von Widmann. — Ein seltenes Regalwerk. — »Ad regias Agni dapes«. Von Schönen. — Nr. 5. Der Kampf um die Erhaltung der Figural- und Instrumentalmusik in der Kirche im 18. Jahrhundert. — Der Umfang einer Stimme in der Kirchenmusik. — »Veni Creator spiritus«. Von Schönen. — Nr. 6. Lassus. — Beiträge zur Geschichte des ältesten mehrstimmigen Tonsatzes. Von G. M. Dreves. (Forts.). — Sollen die verschiedenen Glockengeläute einer Stadt oder Gegend in einer Tonart hergestellt werden? Von H. Böckeler. — Franz Schwann. Von Schönen. — Nr. 7. Das Athmen beim Vortrage der Kirchenmusik. Von H. Böckeler. — Unbekannte Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften des X—XIV. Jhdts. Von A. Reiners. (Forts.). — Beim Empfang des Oberhirten. Von Schönen. — Von deutschen Vespern. — Die Namen der Musikinstrumente. Von Dreibach. — Conrad von Zabern's Anweisung zum guten Choralgesange. (Aus Monatsheften f. Musikgesch.). — Glockenguß. — Pange lingua. Von Schönen. — Das Credo. Von F. Battlogg. — Nr. 9. Dom P. Gueranger. Von A. Kienle. — Verordnungen über den deutschen Gesang beim Hochamt. — Media vita. Von Schönen. — Eine Betrachtung über das römische »Pangue lingua«. Von R. Schlecht. —

Le Guide Musical, *Bruxelles et Paris, Schott frères. XXXIII. Nr. 39. Viotti et l'école moderne de violon. (Suites jusqu'à XXXIV, Nr 3.) Par A. Pougin. — R. Wagner dans les mémoires d'une idéaliste. Par C. Benoit. — Nr. 43. Le Centennaire de Don Jouan en Belgique. — Mozart à Vienne. — Nr. 44. Le goût français. Par M. Kufferath. — Nr. 46. Paradis et Peri de Schumann à Paris. Par B. Claes. — Nr. 47. La décentralisation musicale en France. Par B. Claes. — Nr. 48. Le Centennaire de Gluck au Chatelet. Par B. Claes. — Les Pêcheurs de Perles de G. Bizet au théâtre de la Monnaie. — Nr. 49. Gioconda de Ponchielli. Par M. Kufferath. (contin.). — Marie Magdelaine de Massenet au Chatelet. Par B. Claes. — Le festival Franck et la Messe à trois voix à Bordeaux. — Nr. 50. Jacques de Saint-Luc, célèbre luthiste Athois. Par E. van der Straeten. (contin.). — XXXIV. Nr. 1. R. Wagner et Franz Liszt. Par M. Kufferath. (contin. Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7.). — Gioconda de Pionchielli. — Nr. 2. Henri Herz. — Nr. 5. La Dame de Monsoreau, de Gaston Salvaye. Par V. Wilder. — Nr. 7. Jocelin de Godard. Par M. Kufferath. — Nr. 8. Les batailles en musique. Par M. Brenet. (contin.). — La chanson favorite de Charles-Quint. Par E. van der Straeten. — La question des auteurs en Belgique. — Asraël, musique de Franchetti.*

Leipziger Musik- und Kunstzeitung. Leipzig, Edwin Schloemp. V, Nr. 1. Rückblicke auf die Geschichte des kgl. Conserv. f. Musik zu Leipzig. Von C. Kipke. (Forts. Nr. 3, 4). — Carl Gehrts. — Nr. 3. Die Paronomasien in R. Wagner's Dramen. Von Meinck. — Nr. 6. Die Höfing'sche Patent-Doppel-Claviatur. — Drei Dirigenten (Wagner, Liszt, Bülow). — Nr. 7. Clotilde Kleeberg. — Nr. 10. R. Wagner's Meistersinger. Einführung in Dichtung und Musik von H. Wilsing. (Mit Forts.). — Ferd. Kauer. Von A. Lesimple. — Nr. 12. Der junge Liszt in Paris. — Nr. 14. Indische Musik. Von M. Rumbauer. — Der deutsche Parsifal. Von H. v. Wolzogen. — Nr. 24. Zur Geschichte des Pianoforte. Von Cl. Gerhard. — Zur Theorie der Oper. Von E. Brausewetter.

Le Ménestrel. *Paris, Henri Heugel. LIII. Nr. 46. Un grand théâtre à Paris pendant la révolution. L'opéra-comique de 1788 - 1801. Par Arthur Pougin. (37ème article) (contin. Nr. 48 - 52). — Deux Déces en Angleterre. (Macfarren. Jenny Lind). Par F. Hueffer. — Nr. 47. Le Paradis et la Péri de R. Schumann. Par C. Bellaigue. — Deux souvenirs de Jenny Lind. Par A. Pougin. — Nr. 48. Un projet théatral au siècle dernier. Par M. Brenet. — Histoire vraie des héros d'opéra et d'opéra-comique. V. Nevers. VI. L'empereur Sigismond. Nr. 51. Par Edmond Neukomm. — Nr. 49. Le centenaire de la mort de Gluck. Par A. Boutarel. — Nr. 50 La Charmente. Opéra, musique de Tschaïkowsky. Par César Cui. — Nr. 52. La musique à l'Odéon. Par Julien Tiersot. (contin.). — LIV. Nr. 1. Un grand théâtre à Paris pendant la Révolution. L'opéra-comique de 1788 - 1801. Par Arthur Pougin. (43ième article, (contin. Nr. 2, 5, 6) — La musique à l'Odéon. Par J. Tiersot. (suites). — Nr. 3. La messe en ré de Beethoven, première audition aux concerts du Conservatoire. Par J. Tiersot. (contin. Nr. 4). — Nr. 6. La Dame de Monsoreau, opéra de G. Salvayre. Par A. Pougin. — Nr. 1. Rabelais et les musiciens ses amis. Par P. Lacome. (contin. Nr. 8) — Histoire vraie des héros d'opéra et d'opéra-comique. (suite). VII. Charles VI. VIII Falstaff. Par Edmond Neukomm. (suites Nr. 8.) IX. Jean de Paris. X. Jean de Nivelles. Nr. 13 XI. Mignon. Nr. 14. XII. Faust. Nr. 15. XIII. Don Juan. Nr. 16. XIV. La Reine de Cypre. Nr. 17. XV. La Reine de Cypre. XVI. Ginevra. Nr. 25. XVII. Boccace. Nr. 26. XVIII. François de Rimini. XIX. Menschikoff. XX. Anne Boleyn. XXI. Othello. XXII. Beatrice di Tenda. XXIII. Stradella. XXIV. Geneviève de Brabant. XXV. Didon. XXVI. Semiramis. XXVII. Sardanopale. — Nr. 9. Histoire de la Chanson populaire en France (fragment, IIIème partie). Par J. Tiersot. (contin. Nr. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35). — Jocelyn, opéra de B. Godard. Par L. Solvay. — Nr. 11. La »Royal Academy in Londres«. Par F. Hueffer. — Nr. 12. Wagner à Londres. Par F. Hueffer. — Nr. 18. Widor à Londres. Par Fr. Hueffer. — Nr. 26. Les roi d'Is. Opéra de Lalo. Par A. Pougin. — Un peintre musicien (Hercomer). Par Fr. Hueffer. — Nr. 21. La musique et le théâtre au salon de 1888. Par C. Le Senne. (contin. Nr. 22, 23, 24). — La »Passion selon St. Matthieu« de J. S. Bach. Par J. Tiersot. — Nr. 28. Le Festival Haendel. Par. Fr. Hueffer. — Nr. 30. Wagner avant les Fées. Par A. Soubies et Ch. Malherbes. (Fin Nr. 31). — Nr. 36. Le roi d'Ys et le Roi Arthur. Par P. Lacome. (contin. Nr. 37). — Nr. 38. La musique au camp du drap d'or, 1520. Par M. Brenet. — Nr. 39. La suzeraineté de l'opéra et de la comédie française sur les petits théâtres de Paris et sur les spectacles forains. Par A. Boutarel. (contin.).*

Monatshefte für Musikgeschichte. Robert Eitner, Templin (U. M.) XX. Nr. 1. Thomas Baltsar. Von C. Stiehl. — Beitrag zu Cantor Doles. Von R. Kade. — Verzeichniß von Abhandlungen über die Geschichte der Musik betreffende Thesen in wissensch. Werken u. Ztschrftn. Von A. Quantz. (Forts. Nr. 4, 6). — Katalog der päpstlichen Kapelle. Von Haberl. (Forts. Nr. 2, 3). — Das Buxheimer Orgelbuch. (Forts. Nr. 2, 4. 5, 9). — Nr. 2. Schulwerke von 1535. Von R. Eitner. — Nr. 3. Melchior Schild. Von R. Panum. — Nr. 4. Zwei Schriften von Conrad von Zabern. Von S. Richter. (Schluß Nr. 7). — Musikalisches aus Hdschrftn. der K. Landesbibl. zu Wiesbaden. — Beiträge zur Musiklitteratur des Mittelalters und der Neuzeit. — Katalog der Bibliotheken in Freiberg i. S. Von O. Kade. (Forts. Nr. 5, 6, 7, 8). — Nr. 5. Notenmanuscripte im K. sächsischen Hauptstaatsarchive aus den Jahren 1604—1610. Von Th. Distel. — Ein Mummenschanz in Krakau 1592. Von R. Kade. — Ein historischer Irrthum betreffend die Kapelle des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen im 16. Jhdt. Von Eitner. — Musikhdschrftn. der Darmstädter Hofbibl. Von F. W. E. Roth (Forts. Nr. 6). — Nr. 6. Über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen bis zum 17. Jhdt. Von R. Eitner. — Nr. 7. Todtenliste des Jahres 1887. (Forts. Nr. 8, 9). — Nr. 8. Gesuch des Peter Grecke um Verleihung einer Rathsmusikantenstelle. 1672. Von C. Stiehl. — Johann Gökeritz. Von Th. Distel. — Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Bibliothek. Von F. W. E. Roth (Forts. Nr. 9). — Nr. 9. Deutsche Meister.

Le Monde artiste, *Paris, Stock. XVIII Année. Nr. 4. La musique à l'étranger en 1887. Par Ch. Malherbe. — Nr. 5. Nouvelle Messe inédite Te Deum de Ch. Gounod. Par J. Tocchet. — Nr. 9. Vente Iudiciaire (Manuscr. de Meyerbeer, Auber etc. en possession de Brandus). Par Ch. Malherbe. — Nr. 12. La genèse du Boulevard du Temple. Par Paul Mahalin (contin.) — Nr. 17. La bibliothèque de 'lOpéra-comique. Par Ch. Malherbe (contin. Nr. 20). — Nr. 26. La nouvelle Messe de Gounod à Reims. —*

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. Nr. 538. G. A. Macfarren †. — Jenny Lind Goldschmidt †. — Christmas Carols. — Felicien David. By Joseph Bennett. (contin.) — Nr. 539. Johannes Brahms. — The material of music (with contin.). — Hérold. By Joseph Bennett. (with contin.). — Nr. 540. Edoard Grieg. — Vernon Lee on musical suggestiveness and musical personality (»Juvenalia« by Vernon Lee). — Nr. 541. The royal Academy of music. — Centennial music in Australia. — Nr. 542. Key colour. By Franz Groenings. — Nr. 543. May Music. — The minor notation of the tonic Sol-fa-system. By W. Pole. — Nr. 544. Henry Littleton. — Schumann (supplemental). By S. Bennett. (contin. Nr. 545, 546, 547). — Fanny Mendelssohn. — Nr. 545. The »Lobgesang« (by Mendelssohn). A comparison of the original and revised scores. (contin. Nr. 546, 547). — Musik teaching. By F. Niecks. — Dead music. — The Handel Festival. — Nr. 546. The London Musical Season. — Transcendental music. — Nr. 547. New works at Birmingham. — Melville Bell's »Visible Speech«. — Primitive music. By F. Corder. — W. Chappell. By T. L. Southgate. —*

The Musical World. *London, Macrae Curtice. LXVI. Nr. 1. Benjamin Godard (contin.) — On Organ-registering. By Turpin (contin.). — The salaries of Westminster Abbey in the olden time. — Nr. 2. Charles Avison. By Browning. Dr. E. T. Hopkins. — Organ specifications (contin.). — Nr. 4. Berlioz' »Les Troyens«. By André de Ternaut (contin.). — Old London Concert Organs. — The Genius of the Organ. By Turpin (contin.). — Nr. 6. German Opera*

in America (with contin.) — St. Paul's Organ and Organist. — Nr. 7. Organ building. By Th. Casson. — Rendering visible the form and movements of vibrating strings. — Nr. 8. Musical Elocution. By G. E. Lake. (with contin.). — Nr. 10. Spontini and Wagner. — Nationality in music. — Keyboard Fingering. — Nr. 11. Marie Roze. — Nr. 12. Tschaikowsky (contin.). — Organ Sonata Form. By Turpin. — Nikita. — Nr. 13. On figured basses. By Ch. Frost. — Nr. 15. Robert Franz' Songs. — The organ with additional instruments. — False Relations. By Turpin (with contin.). — Angelo Tessaro (inventor of the »Tachigrafo Musicale«). — Nr. 17. Copyright Bill. — Paganini's Violin. — Story of the old organ in the Cathedral Beatae Virginis Mariae in Wolfenbuttel. By Selmar Müller (contin.). — Nr. 20. Royal Academy of Music. (Mackenzie's Address.) — The organ and the classics. By Frank Sawyer (contin.). — Henry Littleton. — Paganini and Liszt. By G. Mazzucato (with contin.).— Nr. 22. Sigrid Arnoldson. — Nr. 23. The largest organ in the world (in the Town Hall of Sidney, New South Wales) by W. Hill and Son. — Joseph Barnby. — Nr. 28. Hector Berlioz and Jules Janin (contin.). By Andre de Ternant. — The music of the synagogue. — Organ rendering of orchestral accompaniments (contin.). — The influence of the renaissance on music (contin.). —Temple Church organ. (contin.). — Nr. 29. The old organ in the Cathedral in Wolfenbüttel. By S. Müller (contin.). — Wagner in England (contin.). — Nr. 30. Some recollections of Germany. By Danieli (contin.) — Nr. 33. Bayreuth 1888 (contin.). — Music and its relation to the other fine arts (contin.). — Dykes on church music (contin.). — Organ positions in English-Cathedrals. — Tubular pneumatic organ by Gray and Davison, London. — Letters upon the poetry and music of the italian opera (contin.). — Nr. 35. The church Cantata. By A. Trichett. — Birmingham Musical Festival. (contin.).

Musica sacra. Herausg. Franz Witt. Regensburg, Pustet. XXI. Nr. 1. Religiöse Spiele. Von E. Langer. — Nr. 2. Über das Suppliren des Gesanges durch das Orgelspiel beim Amte. Von A. Walter. — Ein ächtes Volkslied »Da drunt auf grüner Heide«. Von Witt. — Der Passionssonntag. — Nr. 4. Das Schutzfest des hl. Joseph. — Nr. 5. Das Dreifaltigkeitsfest. — Aus einer Messe von C. Ett in D-dur. (Forts. Nr. 6). — Nr. 6. Fest des hl. Täufers Johannes. — Nr. 7. Tonbilder aus modernen Kirchenkompositionen. Von F. Witt (Forts.). — Nr. 8/9. Das Completorium für den Musik-Chor. Von E. Langer.

Musica sacra. *Dirett. Gallignani e Tebaldini. Milano. XI. Nr. 12. Progetto di un nuovo organo liturgico-sinfonico da erigersi nella ins. Basilica di S. Ignazio in Roma. — L'organo Anelli di Cernusco Lombardone. — XII. Nr. 1. A proposito di una nuova scuola d'organo (contin. Nr. 2). — Nr. 2. La »Messa da Requiem« di Ed. Mascheroni. — Nuovi organi. (contin.). — Nr. 4. Il riordinamento degli istituti musicali in Italia. —*

Musikalische Chronik. Wien, Emerich Kastner. V. Nr. 1. Das Stift Heiligenkreuz. Von H. Eichborn (Schluß Nr. 2). — Ungedruckte Musikerbriefe. (Würfel 1829) (Forts. Nr. 6. Fr. Brendel). — Nr. 3. Chronologisch-systematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Franz Liszt's. Von L. Friwitzer (Forts. Nr. 4, 5, 6, 7, 8). — Gluck's »Alceste«. Von A. Heil. (Forts. Nr. 5). —

Musikalische Rundschau. Wien, Em. Wetzler. III. Nr. 4. Zum Don-Juan-Jubiläum. (Forts. Nr. 5). — Janka-Claviatur. (Mit Forts.) — Nr. 6. Mendelssohn's »Paulus«. Von Eusebius Mandyczewski. — Nr. 7. »Der Cid« Oper von Massenet. Von E. von Hartmann. — Nr. 8. Verdi's Schaffen bis 1850. Von Otto Schmid. (Forts.) — Über revidirte Ausgaben älterer Tonwerke. Von E. Chornitzer. — Nr. 9. Ein kleiner Beitrag zu Köchel's »Chron. syst. Verz.

s. Werke W. A. Mozart's« (Nr. 596, 597, 598). Von R. Heuberger. — Nr. 16. Entwurf einer rationellen Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunstgemäßen Anschlages (orchestrales Klavierspiel). Von F. Marschner. (Forts. Nr 19, 20, 21, 22, 23). — Nr. 18. »Othello« von Verdi. Von Schönaich. — Nr. 24. Stephen Heller. Von H. Schmitt. (Forts.) — Nr. 28. Die Feenoper von Wagner. Von O. Berggruen. (Mit Forts.). — Die Wiederbestattung der sterblichen Überreste L. v. Beethoven's. — Nr. 31/32. Bayreuth. 1888. Von E. v. Hartmann. (Mit Forts.).

Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, E. W. Fritzsch. XVIII. Nr. 44. Geistliche Chorwerke. Besprochen von H. Kretzschmar. (Forts. Nr. 45, 47, 48). Nr. 46. Wilhelm Fischer's Stimmvorrichtung an Flügeln und Pianinos. — »Der Cid« Oper von Massenet. (Forts.). — Nr. 47. Ein ungedrucktes Gedicht von R. Wagner. Von W. Tappert. — Nr. 48. Der tonische Quartsextaccord. Von H. Sattler. (Forts. Nr. 49, 50, 51). — Nr. 49. Neue Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Von H. Kretzschmar. — Nr. 50. Das K. Konservatorium der Musik zu Leipzig. — Ein altes Lied (»An Banden hart«). Von W. Tappert. — Nr. 51. L. Deppe. (Schluß Nr. 52). — XIX. Nr. 1 Wagneriana. Von W. Tappert. (Schluß Nr. 2). — Aloys Schmitt. (Schluß Nr. 2). — Nr. 3. Die Thiermalerei in der Musik. Von Otto B. Weiß. (Schluß Nr. 4). — Nr. 4. Die Eröffnung des neuen deutschen Landestheaters in Prag. — Nr. 5. Die Harmonielehre als elementarer Unterrichtsgegenstand an der Hand des Gesangunterrichtes in den öffentlichen Schulen. Von M. Loewengard. — Nr. 9. Einfluß des Tondenkens auf unser Nervensystem. Von H. Sattler. — Nr. 10. Walhall und der Regenbogen. Von M. Wirth. (Forts. Nr. 11, 12). — Nr. 13. Kompositionen von Richard Strauß. — Nr. 14. Beiträge zur Geschichte der Militärmusik. Von W. Tappert. (Forts. Nr. 15, 16). — Clotilde Kleeberg. — Nr. 15. Walter Bache † — Werke für Chorgesang a capella mit Begleitung. Besprochen von Naubert. (Mit Forts.). — Nr. 16. M. Wirth's Vorträge über den »Ring des Nibelungen«. Von F. Pfohl. — Nr. 17/18. Zum Vortrag von Beethoven's neunter Symphonie. Von G. H. Witte. — Hermann Ritter. Von O. Girchner. — Marschmusik. (Forts. 19, 21, 23). — Nr. 19. Über Tonschönheit. Von H. Sattler. (Forts. Nr. 20). — Kompositionen von L. C. Wolf. Von H. Kretzschmar. — Nr. 21.. Über die sympathetischen Klänge der Geigeninstrumente und eine hieraus folgende Theorie der Wirkung des Bogens auf die Saite. Von H. Schröder. (Forts. Nr. 22, 23, 24, 25, 26). — Nr. 22. Tonkünstlerversammlung des Allg. deutschen Musikvereins vom 10. bis 13. Mai in Dessau. (Forts. Nr. 23, 24). — Nr. 24. Carl Riedel. Von H. Kretzschmar. — Werke für den Clavierunterricht. Besprochen von Sigismund. (Mit Forts.). — Nr. 27. Die Phrasirungsbezeichnung. Von H. Riemann. (Forts. Nr. 28, 29). — Draeseke's »Symphonia tragica«. Von A. Niggli. — Carl Riedel (Bild). — Nr. 28. Liszt und Wagner. Von M. Wirth. (Schluß Nr. 29). — Nr. 29. Das Stuttgarter Musikfest. Von R. Pohl. (Forts.) — Nr. 30. Zwei Bruchstücke aus der ältesten Oper. Von H. Panum. — Die Bayreuther Künstler von 1888. Nr. 31/32, 33). — Die Feen, Oper von Wagner. (Mit Forts.) — (Forts. Nr. 31/32). Kundry im »Parsifal«. Von W. Broesel. (Mit Forts.) — Wagner und Bayreuth in der französischen Romandichtung. Von J. von Santen-Kolff. (Mit Forts.). — Bayreuth 1888. Von W. Tappert. (Mit Anhang.) — Nr. 27. Chromatik und Enharmonik. Von H. Sattler. (Mit Forts.). — C. Czerny's Bedeutung für die Klavierunterrichtslitteratur. — No. 40. Beethoven's Fisdur-Sonate op. 78. Von H. Riemann. (Forts.). —

Die Missa »in me transierunt« von Cler'eau. Von F. Witt. — Pauline Metzler-Löwy. Von B. Vogel.

Neue Berliner Musikzeitung. Red. Oscar Eichberg. Berlin, Bote und Bock. XLI. Nr. 45. Gluck im Urtheile seiner Zeitgenossen. Von A. Morsch. (Forts. Nr. 46, 47). — Beethoven's Missa solemnis. Von W. Wolf. (Schluß). — Jenny Lind. — Nr. 46. Zu Bach's »Kunst der Fuge«. Von L. Bußler. — Nr. 48. Ein Beitrag für die scenische Einrichtung des Don Juan. Von O. Eichberg. — Nr. 49. Kritiken neuer mus. Werke. Von H. Dorn. (Mit Forts.) — Nr. 51/52. Ein verkommener Musiker (J. Ludwig Böhner). Von Th. Rode. — »Tristan und Isolde« in Berlin. — XLII. Nr. 1. Reisebilder. Von W. Langhans. (Forts. Nr. 2, 3, 4). — Wie Pauline Lucca Sängerin wurde. (Abdruck aus »An der schönen blauen Donau«.) — Nr. 4. Der Name »Parsifal«. Von W. Tappert. — Betrachtungen über das Urhebergesetz. Von O. Eichberg. (Forts. Nr. 6, 7, 8). — Nr. 6. »Turandot«, Oper von Rehbaum. — Nr. 7. »Othello«, Oper von G. Verdi. Von O. Eichberg. (Forts. Nr. 9, 10, 11, 12, 13, 14). — Nr. 8. Richard Wagner's ungedruckter Aufsatz über »dramatischen Gesang« (Abdruck aus dem Berl. Börs. C.). — Nr. 9. Vierteltonmusik. Von F. Vogt. (Schluß Nr. 10.) — Nr. 13. Opernstatistik des Berliner Hoftheaters. — Nr. 16. Turandot, Oper von Th. Rehbaum. — Nr. 17. »Das Rheingold«, erste Aufführung in Berlin. — Nr. 18. Schloß Lützelburg und Berlin's erste Opernaufführungen. Von A. Morsch. (Forts. Nr. 19, 20, 21). — Nr. 19. Druckfehler in Beethoven'schen Sonaten. — Nr. 20. Versammlung des allg. deutschen Musikvereins in Dessau. (Schluß Nr. 22). — Nr. 21. — In Tantième-Angelegenheiten. — Nr. 23. Tristan und Isolde in Italien. — Nr. 25. Die Jugend R. Wagner's. Von W. Langhans. (Forts. Nr. 26, 27). — Nr. 27. R. Wagner und das Plagiat an Mendelssohn's Reformationssymphonie. — Nr. 28. Amerikanische Opernkomponisten. Von R. Musiol. — Nr. 30. Bayreuth 1888. Von O. Eichberg. (Mit Forts.) — Nr. 31. Bruchstücke aus Heinrich Dorn's Erinnerungen. — Nr. 34. Die Feen, Oper von Wagner. (Forts. Nr. 36). — Nr. 36. Erste Aufführung der Tannhäuser-Ouverture in Berlin. Von W. Tappert. (Schluß Nr. 37).

Neue Musikzeitung. Red. Aug. Reiser. Stuttgart, Grüninger, IX. Nr. 1. Clementi-Cramer-Czerny. Von O. Neitzel. — Nr. 2. Fr. Liszt auf seinem ersten Weltflug. (Briefe von Adam Liszt, Czerny u. s. w.) Von La Mara. (Forts. Nr. 3, 4). — Nr 3. Erinnerungen an Marianne Brandt. Von Louis Köhler. — Nr. 4. Das Thüringer Volkslied. (Zwei Briefe von Fr. Kücken). Von W. Tappert. — Denkmal für Fr. Abt. — Nr. 5. Sophie Menter. Von L. Hitz. — Zwei ungedruckte Briefe L. van Beethoven's (an die kgl. Musikakademie in Stockholm und an Carl XIV, Johan Bernadotte). Von Emil Jonas. — — Lessing's Beziehungen zur Musik und den Musikern seiner Zeit. Von A. Bock. — Nr. 6. Clotilde Kleeberg. — Schiller's Beziehungen zur Musik. Von A. Bock. — Illustration: Götterdämmerung. — Nr. 7. Heinrich Zöllner — J. Lind in ihren Briefen. Von E. Jonas. (Forts. Nr. 8). — Aus dem Notizbuch eines alten Opernfreundes. (Mit Forts.). — Illustr. Ruhmeshalle deutscher Tondichter. — Nr. 9. Widerlegung von musikhistorischen Unwahrheiten. — »Turandot« Oper von Rehbaum. Von Moszkowski. — Nr. 10. J. N. Hummel. Von M. Band. — Die 1. Tannhäuser-Aufführung in Dresden. Von A. Lesimple. — Hoch's Conservatorium in Frankfurt a. M. — Nr. 11. Das 65. niederrheinische Musikfest zu Aachen. — Nr. 12. Ingeborg von Bronsart. Von E. Polko. — W. A. Mozart Sohn. Von Otto Schmied. — Amalie Seebald, die Geliebte zweier Tonmeister (Beethoven und Weber). — Nr. 13. Immanuel Faisst. Von

E. Montanus. — Friedrich III. und die Musik. Von F. Schwarz. — Nr. 14. Das Musikfest in Stuttgart. — Chr. v. Gluck an einem kleinen deutschen Fürstenhofe. Von L. Molitor. — Kaiser Wilhelm und R. Wagner. Von F. Braun. — Nr. 15. Peter Cornelius. Von H. Basedow. — Der Kindergesang und seine Pflege. Von A. Reissmann. (Mit Forts.). — Ein Haydn-Autograph. Von E. Jonas. — Nr. 17. F. Zajic. Von E. Frey. — Nr. 18. Hermine Spies.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. O. Schwalm. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. LIV. Nr. 45. Zum Don-Juan-Jubiläum. Von Feruccio B. Busoni. (Forts. Nr. 46). — Nr. 46. »Der Barbier von Bagdad« Oper von Cornelius. Von B. Vogel. (Forts. Nr. 47, 48, 49, 51). — Nr. 47. Über die Hindernisse der möglichst vollendeten Reproduktion von Tonwerken und Vorschläge zur Abhilfe. Von J. v. Beliczay. — Liszt-Museum in Weimar (Forts. Nr. 49). — Nr. 48. Eduard Marxsen. Von S. Sittard. — Nr. 49. Fr. Liszt als Lyriker. Von Bernh. Vogel (Schluß). — Nr. 50. L. v. Beethoven im Lichte R. Schumann's. Von Alfr. Kalischer (Forts. LV, 1, 2, 6). — LV. Nr. 1. Peter Cornelius. — »Die drei Pintos« von C. M. v. Weber. Von Carl v. Weber. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5, 6). — Das Preislied in den Meistersingern. — Nr. 7. Stephen Heller. — Verzeichniß sämmtlicher musikalischer Werke von Franz Liszt. Zusammengestellt von A. Göllerich (Forts. aus dem vorigen Jahrgang. Forts. Nr. 8, 9, 10, 11.) — Nr. 8. Der Name »Parsifal«. Von H. v. Wolzogen. — Nr. 9. Für Mozart gegen Gazzaniga. Von Otto Neitzel. (Schluß Nr. 10). — Carl Gille in Jena. — Nr. 11. Die Altstimme im Parsifal. Von M. Wirth. — Nr. 13. Die Tonmalerei in der weltlichen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. Von Fr. Volbach. (Schluß Nr. 14). — Nr. 14. Für Mozart und Gazzaniga. Von J. Sittard. (Forts. Nr. 16). — Das Wagner-Museum in Wien. Von H. von Wolzogen. (Forts, Nr. 15, 16, 18/19, 22, 23). — Nr. 18/19. J. Brahms' Vokalwerke mit Orchester. Von E. Krause (Forts. Nr. 20, 22). — Rückblick auf die Berliner Musiksaison 1887/88. Von W. Langhans (Forts. Nr. 22, 23). — Original oder Kopie. (Bach's Lucaspassion). Von Otto Neitzel. (Forts. Nr. 20). — Nr. 20. 25. Versammlung des allg. deutschen Musikvereins zu Dessau. Von W. Langhans. (Schluß Nr. 21). — Nr. 23. Die internationale Musikausstellung zu Bologna. Von A. Sandberger. (Forts. einer Reihe »Italienische Musikbriefe«). — Nr. 24. Carl Riedel. — Kistler's Oper »Kunihild«. Von A. Seidl. — Nr. 27. Ein Wink für ausübende Musiker. Von O. Neitzel. (Forts. Nr. 28). — Nr. 28. Das nordische Musikfest in Kopenhagen. — Nr. 29. Zur Tantièmefrage. Von P. Simon. — Zweites Musikfest in Stuttgart. — Nr. 31/32. Die harmonische Tonleiter. Von O. Neitzel. — Nr. 33. Chinesische Musik. Von H. Werner. (Schluß Nr. 34). — Zur Geschichte von P. Cornelius' Cid. — Nr. 34. Ein Brief Beethoven's. Von J. Böck. (Forts. Nr. 35). — Bayreuth 1888. Von F. Pfohl. — Nr. 38. R. Wagner in Würzburg. Die Hochzeit. Die Feen. Von A. Sandberger. (Forts.). — Urvasi, Oper von Kienzl. Von Naubert. —

Revue Wagnérienne. *Paris, Édouard Dujardin. III. Nr. 10/11. Notes sur Tristan et Isolde. Par H. S. Chamberlain. — Documents de critique expérimentale: Parsifal. Par C. et P. Bonnier.*

Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Hug. XXVIII. Nr. 1. Das Klavier in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Adolf Ruthardt. — Nr. 2. Das Studium größerer Chorwerke in Gesangvereinen. Von Aug. Glück. (Schluß Nr. 3). — Nr. 4. Der Schutz des literarischen Eigenthums und seine Folgen für den Volksgesang. Von R. Spörri. — Nr. 5. Tonkünstlerisches Können einst und jetzt. Von S. Bagge. (Forts. Nr. 6, 7). — Nr. 8. J. A. Held, der bündnerische

Sängervater (1813—88). Von F. Durisch. — Nr. 10. Julius Stockhausen. — Nr. 11. Schutz des geistigen Eigenthums in der Schweiz. (Mit Forts.) — »Freut euch des Lebens«. Von W. Tappert. (Mit Forts.) — Carl Riedel. Von A. Ruthardt. — Nr. 14. Zu den beiden großen Messen von Bach und Beethoven. Von R. Löw. (Mit Forts.) — »Freut euch des Lebens«. Replik von Schneider. — Bayreuth 1888. Von A. Glück. (Mit Forts.). — Nr. 16. Über die Kritik von Tondichtungen. Von B. Widmann. (Mit Forts.) —

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. XLV. Nr. 59. Moses, geistl. Oper von Rubinstein. — Nr. 61. Zur Tantièmenfrage der Konzert-Komponisten. — Nr. 62. Jenny Lind. Von Elise Polko. — Nr. 64. Der Barbier von Bagdad. Oper von Cornelius. Von E. Bernsdorf. — Nr. 65. Die Theater in Europa. 1) Karlsruhe Großhrzgl. Hoftheater (Forts. Nr. 66). Wiesbaden Königl. Theater Nr. 69). — XLVI. Nr. 1. Rückblick auf das Jahr 1887 (Forts. Nr. 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 17, 18). — Nr. 8. Die drei Pintos. Oper von C. M. v. Weber. Von E. Bernsdorf. — Nr. 16. Auf hohen Befehl. Komische Oper von C. Reinecke. Von E. Bernsdorf. — Nr. 19. Hauptprüfungen am kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. (Mit Forts.). — Nr. 31. Mannheim. Großherzogl. Hof- und Nationaltheater. (Mit Forts.). — Nr. 35. Die Feen. Oper von Wagner. — Nr. 36. J. C. Engel. — Nr. 37. Darmstadt. Großherzogl. Theater. (Forts. Nr. 38). — Nr. 40. Weimar. Großherzogl. Theater. (Forts. Nr. 41).

Siona. Herausg. M. Herold in Schwabach. Gütersloh, Bertelsmann. XII. Nr. 11. Der rhythmische Choralgesang der evangel. Kirche. Von Herzog. — Nr. 12. Liturgischer Gottesdienst am Vorabend eines Anstalts-Jubiläums. — XIII. Nr. 1. Das Verhältniß von Chor- und Gemeindegesang im evangelischen Gottesdienst. Von Meuss. (Schluß Nr. 2). — Nr. 2. Eduard Grell. Von M. Blumner. — Nr. 3. Musikalische Passionsfeiern (Forts. Nr. 4, 5). — Nr. 7. Orgelfabrik von Steinmayer und Comp. — Herstellung eines einheitlichen evang. Gemeindegesanges in Deutschland. — Nr. 8. Die Abendmahlsliturgie im Dome zu Cammin. Von Lüpke. — Nr. 9. Begräbnißordnung nach dem Diöcesan-Rituale von Eichstädt. 1879. —

Il Teatro illustrato e la musica popolare. *Milano, Edoardo Sonzogno. VIII. Nr. 85. (Gennajo 1888). Steffano Dereims. — La regina di Saba, musica di C. Goldmark. — Camillo Zanotti. — Tristano e Isotta di R. Wagner (contin.). — Illustr.: Il nuovo treatro Flavio Vespasiano di Rieti. Teatro alla Scala (la regina di Saba). — Nr. 86. Emma Calvé. Di A. Galli. — Illustr.: Parigi, teatro delle folies dramatiques. Surcouf, opéra-comique, musica di R. Planquette. — Nr. 87. Mattia Battistini. — I tre Pintos, opera di C. M. v. Weber (con illustrazioni). — Illustr.: La Signora di Monsoreau, musica di Salvayre. — Francesca da Rimini, di Cagnoni. — Nr. 88. Mila Kupfer-Berger. — »Lohengrin« nella Scala. — »Nestorio«, opera di G. Gallignani. — »Jacopo« opera dramatica, poesia e musica di Leonardi. — Illustr.: Lohengrin. — Nr. 89. Sigrid Arnoldsohn. — Storia della musica in 12 conferenze di Guglielmo Langhans. Traduzione di C. Pollini (contin.). — Nr. 90. Al. Talazac. — Tristano e Isolta nel teatro com. di Bologna. — Il libretto (contin.). — Il re D'Ys. Opera di Lalo (illustr.). (contin.) — Nr. 91. Estella de Vita. — Gli strumenti musicali all' esposizione di Bologna. — Album di Costumi. (contin.). — Il futuro Congresso di Venezia sui diritti degli autori. — Bianca, opera di P. Tasca. — Don Pedro, opera di A. Castegnaro. — Nr. 92. Giovanni de Reszké. — La società italiana di autori. — Il nuovo teatro di Odessa (Illustr.). — Il nuovo drama Spagnuolo (contin.). — Nr. 93. A. Isaac. — Emilio Serrano y Ruiz. — La musica in Scandinavia. —*

Congresso internazionale per la proprietà letteraria ed artistica di Venezia 1888.

Urania. Herausg. A. W. Gottschalg in Weimar. Erfurt, Otto Conrad. XLV. Nr. 1. Wilhelm Sauer, Hoforgelbauer. — Herman Langer in Dresden. — Nr. 2. Die neue Orgel in Hünfeld von H. Hahner in Fulda. — Chr. R. Pfretzschner. — Verz. der zum hdschrft. Nachlass gehörigen Kompositionen von W. Volckmar. — Nr. 3. C. W. v. Gluck. Von B. Schrader. — Die Orgel im Konzertsaal der Philharmonie in Berlin. Von Th. Mann. — Nr. 4. Disposition der electro-magnetischen Orgel in der kath. Kirche zu Forst von Veit und Söhne in Durlach-Karlsruhe. — Orgel in der evang. Stadtkirche zu Karlsruhe. — Die Choralmelodien zu dem evang. Gesangbuch der Provinz Brandenburg. Von Th. Mann. — Zum 33. Jahrgang von Seb. Bach's Werken. — Nr. 5. Die neue Orgel der St. Jacobikirche zu Chemnitz, von Ladegast & Sohn. C. A. Fischer's 1. Symphonie für Orgel u. großes Orchester. — Nr. 6. Disposition der großen Orgel in der St. Marienkirche in Danzig. — Disposition der neuen Orgel der Synagoge in Danzig, erbaut von Terletzki. — Beitrag zur Windladenfrage. — Nr. 7. Die neue Orgel in Dittrichswalde. — Die Orgel des Brüsseler Conservatoriums, erbaut von Cavaillé-Coll. — Nr. 8. Die Orgeln von Chemnitz. — Die Logenorgeln Berlins. — Nr. 9. Die Orgel in der St. Jacobikirche zu Kiel. — Ein Brief Melchior Franck's. —

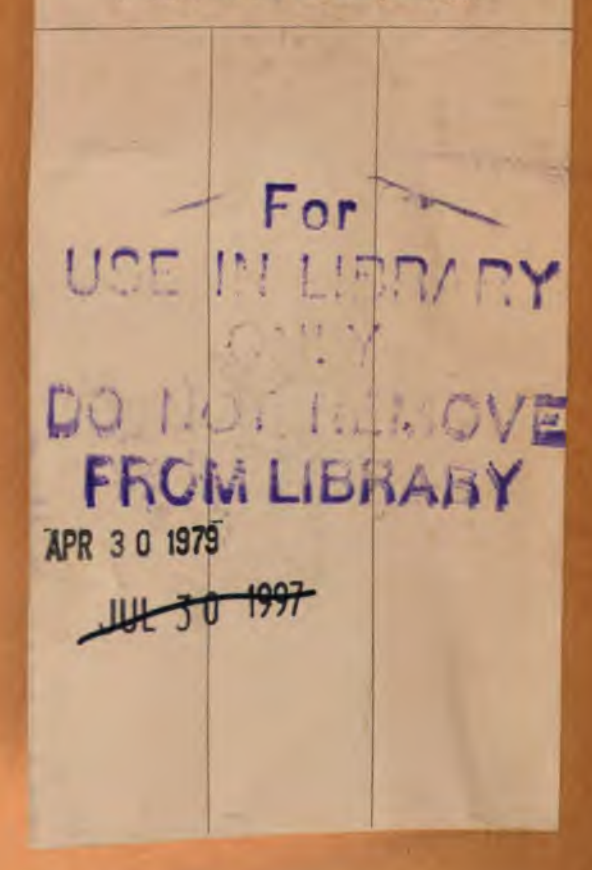
Namen- und Sachregister.

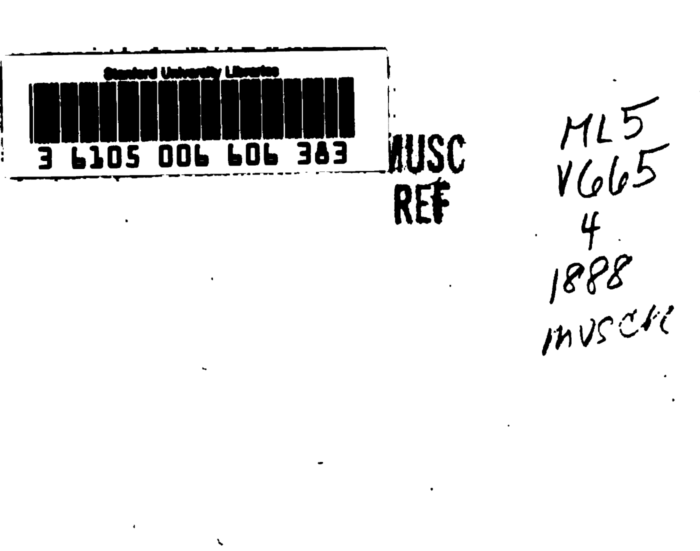
Zusammengestellt von Dr. **A. M. Nüchtern.**

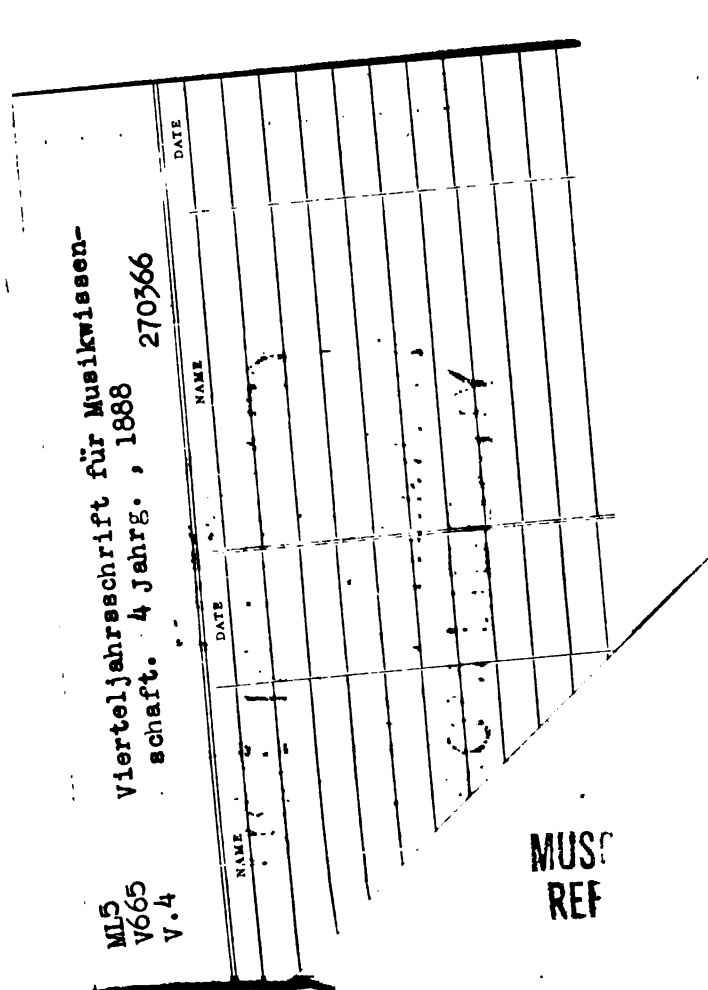
Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.






Stanford University Libraries
3 6105 006 606 383
MUSC
REF
ML5
V665
4
1888
MUSCR


Vierteljahrsschrift für Musikwissen-
schaft. 4 Jahrg., 1888
270366
ML5
V665
V.4
DATE
NAME
DATE
NAME
MUSC
REF